রবীন্দ্রসংগীত-প্রসঙ্গ

প্রথম খণ্ড

শ্রীপ্রফুল্লকুমার দাস

জি জ্ঞা সা
কলিকাতা

প্রকাশ শ্রীপঞ্চমী : মাঘ ১৩৬৭

প্রকাশক শ্রীশ্রীশকুমার কুণ্ড
জিজ্ঞাসা
৩৩ কলেজ রো। কলিকাতা-৯
১৩৩এ রাসবিহারী অ্যাভিনিউ। কলিকাতা-২৯

মুদ্রক শ্রীসুনীলকৃষ্ণ পোদ্দার
শ্রীগোপাল প্রেস। ১২১ রাজা দীনেন্দ্র স্ট্রীট্। কলিকাতা-৪

শ্রদ্ধেয়া ইন্দিরাদেবী চৌধুরানী

স্মরণে

বিজ্ঞপ্তি

রবীন্দ্রসংগীত যথাযথভাবে আয়ত্ত করতে হলে বিধিবদ্ধ শিক্ষার প্রয়োজন। এরূপ শিক্ষার জন্য ক্রমানুযায়ী মানের একটি পাঠক্রমমালা প্রবর্তন করার উদ্দেশ্যেই রবীন্দ্রসংগীত-প্রসঙ্গ বর্তমান খণ্ডের পরিকল্পনা। বিভিন্ন ক্ষেত্রে রবীন্দ্রসংগীত-শিক্ষার্থীগণকে যে-সব সমস্যার সম্মুখীন হতে হয় তার সমাধানকল্পে, রবীন্দ্রনাথের সংগীত-আদর্শের প্রতি লক্ষ্য রেখে, রাগসংগীতের ভিত্তিতে, এই পাঠক্রমগুলি পরিকল্পিত। পাঠক্রমগুলি সংগীত-বিদ্যালয়ে অথবা স্বতন্ত্রভাবে অনুশীলনের উপযোগী করার জন্য চেষ্টা করা হয়েছে।

বর্তমান গ্রন্থে রবীন্দ্রসংগীতের পাঠক্রম-পরিকল্পনায় বিশ্বভারতী-প্রকাশিত স্বরবিতান গ্রন্থমালা ও ইন্দিরাদেবী চৌধুরানী -কৃত 'রবীন্দ্রসংগীতের ত্রিবেণীসংগম' গ্রন্থ এবং রাগসংগীতাংশের পরিকল্পনায় রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় -কৃত 'সঙ্গীত-মঞ্জরী', পণ্ডিত ওঙ্কারনাথ ঠাকুর -কৃত 'প্রণবভারতী' ও 'সংগীতাঞ্জলি', পণ্ডিত বিনায়ক নারায়ণ পটবর্ধন -কৃত 'রাগবিজ্ঞান' ও পণ্ডিত বিষ্ণু নারায়ণ ভাতখণ্ডে -কৃত 'ক্রমিক পুস্তকমালিকা' গ্রন্থের সাহায্য নেওয়া হয়েছে। 'শ্রুতি ও স্বর', 'রবীন্দ্রসংগীতের অনুষঙ্গ' এবং 'গান ও গায়কি' প্রসঙ্গগুলি ইতোপূর্বে প্রবন্ধাকারে ও কিছু কিছু পাঠান্তরে যথাক্রমে বসুমতী ১৩৬৭ ভাদ্র সংখ্যায়, সুরঙ্গমা পত্রিকা, দ্বিতীয় সংখ্যায় এবং উত্তরসূরী ১৩৬৭ বৈশাখ-আষাঢ় সংখ্যায় প্রকাশিত হয়। 'সংগীত সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের উক্তি' আখ্যায় সংকলিত রচনা বর্তমান গ্রন্থে প্রকাশের জন্য অনুমতি দেওয়ায় আমি বিশ্বভারতীর নিকট কৃতজ্ঞ। শ্রদ্ধেয় শ্রীনন্দলাল বসু -অঙ্কিত চিত্র প্রচ্ছদপটে মুদ্রণের অনুমতি দিয়ে শ্রীবিশ্বরূপ বসু মহাশয় আমাকে অনুগৃহীত করেছেন। প্রচ্ছদের নামাক্ষর শ্রীসুবিমল লাহিড়ী -অঙ্কিত।

বর্তমান গ্রন্থ রচনায় শ্রদ্ধেয় শ্রীঅনাদিকুমার দস্তিদার, শ্রীপুলিনবিহারী সেন ও শ্রীকানাই সামন্ত মহাশয় আমাকে নানাভাবে উৎসাহিত করেছেন। গ্রন্থভুক্ত বিভিন্ন বিষয়ে নানা উপদেশ-নির্দেশ দিয়ে শ্রীকানাই সামন্ত মহাশয় আমার বিশেষ উপকার সাধন করেছেন। মুদ্রণ-সম্পর্কিত যাবতীয় বিষয়ে শ্রীজগদিন্দ্র ভৌমিক আমাকে বিশেষভাবে সাহায্য করেছেন। তাঁদের সকলের নিকট আমি কৃতজ্ঞ।

৭ পৌষ ১৩৬৭

গ্রন্থকার

দ্বিতীয় সংস্করণের বিজ্ঞপ্তি

বিশিষ্ট সংগীত-গুণীজন এবং রবীন্দ্রসংগীতের শিক্ষক-শিক্ষার্থী-শিল্পী-রসিক ব্যক্তিগণ বর্তমান গ্রন্থকে সমাদৃত করে গ্রন্থকারের কৃতজ্ঞতাভাজন হয়েছেন। বক্ষ্যমাণ দ্বিতীয় সংস্করণ পরিমার্জিত ও কিঞ্চিৎ পরিবর্ধিত আকারে প্রকাশিত হল। বাংলা গান, বাংলার লোকসংগীত ইত্যাদি প্রসঙ্গগুলি নূতন যোগ করা হয়েছে এবং তত্ত্বসিদ্ধ অংশগুলি যথাসম্ভব সুবিন্যস্ত করবার চেষ্টা করা হয়েছে। আশা করা যায় তাতে বোধগম্যতার দিক থেকে অনুশীলনকারীগণের পক্ষে অধিকতর সুবিধাজনক হবে।

১ বৈশাখ ১৩৭৫

গ্রন্থকার

তৃতীয় সংস্করণের বিজ্ঞপ্তি

এই সংস্করণে সপ্তম পাঠক্রমভুক্ত নয়টি রাগের ও অষ্টম পাঠক্রমভুক্ত এগারোটি রাগের তালবদ্ধ সরগম্ সংযোজন করা হল। প্রুফ দেখায় আনুকূল্য করেছেন শ্রীসতীন্দ্র ভৌমিক।

২৫ বৈশাখ ১৩৮০

গ্রন্থকার

সূচীপত্র

সূচনা

ভারতবর্ষের সংগীত-ইতিহাসে রবীন্দ্রসংগীত এক বিরাট ও বিস্ময়কর অধ্যায়। বহুকক্ষ-বিশিষ্ট রবীন্দ্রসংগীতের বৈচিত্র্যের বিশ্লেষণ করা কঠিন। রবীন্দ্রসংগীত আয়ত্ত করতে হলে বিধিবদ্ধভাবে শিক্ষা, সাধনা, অধ্যবসায় ও ধীশক্তি প্রয়োজন। বিশেষ বিশেষ সংগীতধারার ন্যায় রবীন্দ্রসংগীতেরও দুটি অংশ বর্তমান— ক্রিয়াসিদ্ধ অংশ ও তত্ত্বসিদ্ধ অংশ। এই দুই অংশের প্রত্যেকটিই বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে যথাক্রমে চর্চা ও আলোচনা-সাপেক্ষ। কিন্তু প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে উপযুক্ত শিক্ষকের নিকটে ক্রিয়াসিদ্ধ অংশ অর্থাৎ গান কণ্ঠস্থ করা দিয়েই শিক্ষা আরম্ভ করা উচিত। বর্তমান গ্রন্থে প্রথম শিক্ষার্থীর উপযোগী পাঠক্রম থেকে আরম্ভ করে ক্রমবর্ধমান মান-অনুযায়ী আটটি পাঠক্রম পরিকল্পিত হয়েছে। তার মধ্যে প্রথম ছয়টি পাঠক্রমে তত্ত্বসিদ্ধ অংশ অন্তর্ভুক্ত করা হয় নি। সপ্তম পাঠক্রম থেকে তত্ত্বসিদ্ধ অংশ যথাক্রমে আলোচিত হয়েছে। প্রত্যেক পাঠক্রমে রবীন্দ্রসংগীতের একটি নমুনা-তালিকা দেওয়া হয়েছে। প্রয়োজন হলে প্রত্যেক পাঠক্রমে নির্দিষ্ট মান-অনুযায়ী অন্যান্য গানও নির্বাচিত করে নেওয়া যেতে পারে। তা ছাড়া, প্রত্যেক পাঠক্রমে রাগসংগীতের কিছু কিছু প্রয়োজনীয় অংশ যোগ করা হয়েছে। রাগসংগীতের সঙ্গে রবীন্দ্রসংগীতের সম্বন্ধ ঘনিষ্ঠ। সেজন্য, রবীন্দ্রসংগীত-শিক্ষার সঙ্গে সঙ্গে রাগসংগীতের অনুশীলন করাও অত্যাবশ্যক। এ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের উক্তি বিশেষভাবে উল্লেখ করা প্রয়োজন মনে করি—

"ভারতবর্ষের বহুযুগের সৃষ্টি-করা যে সংগীতের মহাদেশ, তাকে অস্বীকার করলে দাঁড়াব কোথায়? পশ্চিম মহাদেশেও বাসযোগ্য স্থান নিশ্চিত আছে, কিন্তু সেখানে ভাড়াটে বাড়ির ভাড়া জোগাব কোথা থেকে? বাংলা দেশে আমার নামে অনেক প্রবাদ প্রচলিত; তারই অন্তর্গত একটি জনশ্রুতি আছে যে আমি হিন্দুস্থানী গান জানি নে, বুঝি নে। আমার আদিযুগের রচিত গানে হিন্দুস্থানী ধ্রুবপদ্ধতির রাগরাগিণীর সাক্ষীদল অতি বিশুদ্ধ প্রমাণ-সহ দূর ভাবী শতাব্দীর প্রত্নতাত্ত্বিকদের নিদারুণ বাদ-বিতণ্ডার জন্যে অপেক্ষা করে আছে। ইচ্ছা করলেও সেই সংগীতকে আমি প্রত্যাখ্যান করতে পারি নে; সেই সংগীত থেকেই আমি প্রেরণা লাভ করি এ কথা যারা জানে না তারাই হিন্দুস্থানী সংগীত জানে না।...

"বাংলা দেশে সংগীতের প্রকৃতিগত বিশেষত্ব হচ্ছে গান, অর্থাৎ বাণী ও সুরের অর্ধনারীশ্বর রূপ। কিন্তু এই রূপকে সর্বদা প্রাণবান করে রাখতে হলে হিন্দুস্থানী উৎসধারার সঙ্গে তার যোগ রাখা চাই। আমাদের দেশে কীর্তন ও বাউল গানের বিশেষ একটা স্বাতন্ত্র্য ছিল, তবুও সে স্বাতন্ত্র্য দেহের দিকে; প্রাণের দিকে ভিতরে

ভিতরে রাগরাগিণীর সঙ্গে তার যোগ বিচ্ছিন্ন হয় নি।…”[১]

উপরে উদ্‌ধৃত রবীন্দ্রনাথের উক্তি থেকে রাগসংগীতের সঙ্গে রবীন্দ্রসংগীতের ঘনিষ্ঠতার স্পষ্ট আভাস পাওয়া যায় এবং তা থেকে রবীন্দ্রসংগীতের জন্য রাগসংগীতের অনুশীলনের প্রয়োজনীয়তাও উপলব্ধ হয়। কিন্তু এই উদ্দেশ্যে রাগসংগীত অনুশীলনের পক্ষে দুটো সমস্যা আছে— তার মধ্যে একটি রাগ-নিয়মের সমস্যা, অপরটি কণ্ঠসাধনা-পদ্ধতির সমস্যা। এ-সব সম্বন্ধে যথাস্থানে বিস্তারিত আলোচনা করার ইচ্ছা আছে। তবে এটুকু এখানে বলা আবশ্যক যে যথাসম্ভব যুক্তিপ্রমাণের আশ্রয়ে এই সমস্যাগুলির সমাধানের প্রতি লক্ষ রেখেই পাঠক্রমাংশগুলি পরিকল্পিত হয়েছে। এবং এটাও উল্লেখ করা প্রয়োজন যে রবীন্দ্রসংগীতের রাগ-বিচারের পক্ষে মাত্র এটুকু জ্ঞানই যথেষ্ট নয়।

রবীন্দ্রসংগীতের প্রত্যেক পাঠক্রমে কোন্ গানের স্বরলিপি কোন্ স্বরলিপি-গ্রন্থে পাওয়া যাবে, কোন্ গান কোন্ স্বর থেকে আরম্ভ, সম্‌-স্থান, পর্যায় ইত্যাদির উল্লেখ করা হয়েছে। রাগসংগীতের প্রত্যেক পাঠক্রমে বিশেষ বিশেষ গানের ও সংশ্লিষ্ট স্বরলিপি-গ্রন্থের উল্লেখ আছে। শিক্ষার্থীগণ শিক্ষকের সাহায্যে এই গানগুলি আয়ত্ত করতে পারলে রাগপরিচয় ও কণ্ঠপ্রস্তুতির দিক থেকে বিশেষ লাভবান হবেন।

রবীন্দ্রসংগীতকে সম্পূর্ণভাবে রাগসংগীতের অঙ্গীভূত বিষয় হিসাবে বিচার করা যেমন সংগত নয়, আবার সম্পূর্ণভাবে রাগসংগীত থেকে বিচ্ছিন্ন বিষয় হিসাবে বিচার করাও তেমনি সংগত নয়। রবীন্দ্রসংগীত রাগসংগীতের সঙ্গে যোগযুক্ত হয়েও স্বতন্ত্র। বিষয়টি সম্যক্‌রূপে বুঝতে হলে বিস্তারিত পূর্ব-পাঠ প্রয়োজন। এই পূর্ব পাঠ হিসাবেই বর্তমান গ্রন্থে রাগসংগীতের অনেক বিষয় অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। উক্ত বিষয়গুলি আপাত-দৃষ্টিতে রবীন্দ্রসংগীতের পক্ষে বাহুল্য মনে হতে পারে কিন্তু রবীন্দ্রসংগীত সম্বন্ধে বর্তমান-গ্রন্থোত্তর আলোচনায় এই বিষয়গুলি সম্বন্ধে জ্ঞানার্জনের প্রয়োজনীয়তা নিঃসন্দেহে অনুভূত হবে বলে মনে করি।

১ 'সুর ও সঙ্গতি', ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়কে লিখিত রবীন্দ্রনাথের পত্রাংশ।

প্রা থ মি ক মা ন

প্রথম পাঠক্রম

শিক্ষণীয় রবীন্দ্রসংগীত

গা ১´

পূজা : তুমি আমাদের পিতা। একতাল। স্ব ৩৬[১]

ধা ১

তোমারি নাম বলব নানা ছলে। ত্রিতাল। স্ব ৪০

সা ১´

নিশার স্বপন ছুট্‌ল রে। দাদ্‌রা। স্ব ৩৮

পা ১´

স্বদেশ : এখন আর দেরি নয়। কাহার্‌বা। স্ব ৪৬

সা ১´

প্রকৃতি : বর্ষা : কদম্বেরি কানন ঘেরি। দাদ্‌রা। স্ব ৩০

পা ১´

বাদলধারা হল সারা। দাদ্‌রা। স্ব ১৫

সা ১´

শরৎ : মেঘের কোলে রোদ হেসেছে। দাদ্‌রা। স্ব ৫০

সা ১

শিউলি ফুল শিউলি ফুল। দাদ্‌রা। স্ব ৩

র্সা ১´

শরৎ, তোমার অরুণ আলোর। দাদ্‌রা। স্ব ৫০

র্গা ১´

শীত : শীতের হাওয়ার লাগল নাচন। দাদ্‌রা। স্ব ১৫

সা ১´

বসন্ত : ওরে গৃহবাসী, খোল্ দ্বার খোল্। কাহার্‌বা। স্ব ৫

র্সা ১´

বিচিত্র : সব কাজে হাত লাগাই মোরা। দাদ্‌রা। স্ব ৫২

১ স্ব ৩৬ অর্থাৎ স্বরবিতান ৩৬-সংখ্যক খণ্ড। তালিকায় স্বরবিতান স্থলে 'স্ব' এবং স্বরবিতানের যে খণ্ডে স্বরলিপি আছে তদর্থে শুধু খণ্ড-সংখ্যা উল্লেখ করা হয়েছে।

রাগসংগীতাংশ

সাত স্বর

১. ষড়্‌জ=সা ২. ঋষভ=রে ৩. গান্ধার=গা
৪. মধ্যম=মা ৫. পঞ্চম=পা ৬. ধৈবত=ধা ৭. নিষাদ=নি

আকারমাত্রিক স্বরলিপি -পদ্ধতি অনুযায়ী

দ্বাদশ স্বর

১. স=ষড়্‌জ	২. ঋ=কোমল ঋষভ	৩. র=শুদ্ধ ঋষভ
৪. জ্ঞ=কোমল গান্ধার	৫. গ=শুদ্ধ গান্ধার	৬. ম=শুদ্ধ মধ্যম
৭. হ্ম=তীব্র মধ্যম (কড়ি মা)	৮. প=পঞ্চম	৯. দ=কোমল ধৈবত
১০. ধ=শুদ্ধ ধৈবত	১১. ণ=কোমল নিষাদ	১২. ন=শুদ্ধ নিষাদ

তিন সপ্তক

উদারা বা মন্দ্র সপ্তক : স্‌ র্‌ গ্‌ ম্‌ প্‌ ধ্‌ ন্‌ (হস্‌-চিহ্ন-যুক্ত)
মুদারা বা মধ্য সপ্তক : স র গ ম প ধ ন (চিহ্ন-বর্জিত)
তারা বা উচ্চ সপ্তক : র্স র্র র্গ র্ম র্প র্ধ র্ন (রেফ-চিহ্ন-যুক্ত)

মাত্রা

এক মাত্রা=া। সা=ষড়্‌জ এক মাত্রা। এক মাত্রায় একাধিক স্বরের ক্ষেত্রে সর্বশেষ স্বরের পরে া বসে, যথা— সরা, সরগা, সরগমা, সরগমপা, সরগমপধা ইত্যাদি। অর্থাৎ সরা=প্রত্যেকটি স্বর আধ মাত্রা; সরগা=প্রত্যেকটি স্বর এক-তৃতীয়াংশ মাত্রা; সরগমা=প্রত্যেকটি স্বর এক-চতুর্থাংশ মাত্রা; সরগমপা=প্রত্যেকটি স্বর এক-পঞ্চমাংশ মাত্রা; সরগমপধা=প্রত্যেকটি স্বর এক-ষষ্ঠাংশ মাত্রা; ইত্যাদি।

কণ্ঠসাধনা

তানপুরার সঙ্গে কণ্ঠসাধনা করা আবশ্যক। এ বিষয়ে প্রথম শিক্ষার্থী কিছু অসুবিধে বোধ করতে পারেন। সেজন্য প্রথমাবস্থায় উপযুক্ত শিক্ষকের অধীনে অভ্যাস করা প্রয়োজন। কিছুকাল একাদিক্রমে অভ্যাস করার পর ষড়্‌জের স্থান (scale) স্থির করা ও তানপুরার তার সুরে মেলানোর ক্ষমতা আয়ত্ত হলে আর

অসুবিধের কিছু থাকে না। কণ্ঠসাধনার পক্ষে সকাল ও সন্ধ্যা প্রশস্ত। তার মধ্যে ভোরে সূর্যোদয়ের পূর্ব পর্যন্ত সময় সর্বাপেক্ষা উপযোগী। আর ছয় ঋতুর মধ্যে শীতকাল কণ্ঠসাধনার পক্ষে উৎকৃষ্টতম সময়। কারণ শীতকালের আবহাওয়া দীর্ঘ-সময়ব্যাপী, সাধনা করে কণ্ঠপ্রস্তুতির পক্ষে বিশেষ সাহায্য করে। মিতাহার ও মিতাচার গায়ক-গায়িকার পক্ষে অত্যাবশ্যক।

স্বরসাধনা

সব স্বর শুদ্ধ :

১। সা রা গা মা পা ধা না র্সা
র্সা না ধা পা মা গা রা সা

২। সরগা রগমা গমপা মপধা পধনা ধনর্সা
র্সনধা নধপা ধপমা পমগা মগরা গরসা

৩। সরগমা রগমপা গমপধা মপধনা পধনর্সা
র্সনধপা নধপমা ধপমগা পমগরা মগরসা

৪। সরগগা রগমমা গমপপা মপধধা পধননা ধনর্সর্সা
র্সর্সনধা ননধপা ধধপমা পপমগা মমগরা গগরসা

৫। সগা রমা গপা মধা পনা ধর্সা
র্সধা নপা ধমা পগা মরা গসা

৬। সা
সা রা সা
সা রা গা রা সা
সা রা গা মা গা রা সা
সা রা গা মা পা মা গা রা সা
সা রা গা মা পা ধা পা মা গা রা সা
সা রা গা মা পা ধা না ধা পা মা গা রা সা
সা রা গা মা পা ধা না র্সা না ধা পা মা গা রা সা

৭। পা
পা মা পা

পা মা গা মা পা
পা মা গা রা গা মা পা
পা মা গা রা সা রা গা মা পা

৮। পা
পা ধা পা
পা ধা না ধা পা
পা ধা না র্সা না ধা পা
পা ধা না র্সা র্রা র্সা না ধা পা
পা ধা না র্সা র্রা র্গা র্রা র্সা না ধা পা

৯। র্সা
র্সা না র্সা
র্সা না ধা না র্সা
র্সা না ধা পা ধা না র্সা
র্সা না ধা পা মা পা ধা না র্সা
র্সা না ধা পা মা গা মা পা ধা না র্সা
র্সা না ধা পা মা গা রা গা মা পা ধা না র্সা
র্সা না ধা পা মা গা রা সা রা গা মা পা ধা না র্সা

১০। র্সা
র্সা র্রা র্সা
র্সা র্রা র্গা র্রা র্সা
র্সা র্রা র্গা র্মা র্গা র্রা র্সা
র্সা র্রা র্গা র্মা র্পা র্মা র্গা র্রা র্সা

তাল

দাদ্রা। ৬ মাত্রা

I ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ I
১´ ০

ঠেকা: I ধা ধি না | না তি না I
১´ ০

কাহারবা। ৮ মাত্রা

I । । । । | । । । । I
১´

ঠেকা : I ধা ধি না তি | না ধি ধা ধি I
১´

দ্বিতীয় পাঠক্রম

শিক্ষণীয় রবীন্দ্রসংগীত

সা ১´
পূজা : তোমারি গেহে পালিছ স্নেহে। একতাল। স্ব ৪

না ১´
প্রাণ ভরিয়ে তৃষা হরিয়ে। দাদ্‌রা। স্ব ৪১

মা ১´
স্বদেশ : বাংলার মাটি, বাংলার জল। একতাল। স্ব ৪৬

সা ১´
এক সূত্রে বাঁধিয়াছি। দাদ্‌রা। স্ব ৪৭

পা ১´
প্রেম : নূপুর বেজে যায়। কাহার্‌বা। স্ব ৩

মা ১´
প্রকৃতি : বর্ষা : পথিক মেঘের দল জোটে। দাদ্‌রা। স্ব ৩১

সা ১´
আজ বারি ঝরে ঝর ঝর। তেওরা। স্ব ১১

সা ১´
শ্রাবণ তুমি বাতাসে কার। কাহার্‌বা। স্ব ২

মা ১´
নমো নমো নমো করুণাঘন। কাহার্‌বা। স্ব ৫

দা ১´
শরৎ : তোমার মোহনরূপে। কাহার্‌বা। স্ব ৫০

ধ্‌া ১´

শীত : পৌষ তোদের ডাক দিয়েছে। দাদ্‌রা। স্ব ৩০

সা ১´

বসন্ত : তোমার বাস কোথা যে পথিক। দাদ্‌রা। স্ব ৬

না ১´

ফাগুন-হাওয়ায় হাওয়ায়। দাদ্‌রা। স্ব ৫

সা ১´

ফাগুনের নবীন আনন্দে। কাহার্‌বা। স্ব ৫

না ১´

বিচিত্র : আধেক ঘুমে নয়ন চুমে। দাদ্‌রা। স্ব ১

রাগসংগীতাংশ

স্বরসাধনা

সব স্বর শুদ্ধ :

১। সসা ররা গগা মমা পপা ধধা ননা র্সর্সা
র্সর্সা ননা ধধা পপা মমা গগা ররা সসা

২। সসগগা ররমমা গগপপা মমধধা পপননা ধধর্সর্সা
র্সর্সধধা ননপপা ধধমমা পপগগা মমররা গগসসা

৩। সরা রগা গমা মপা পধা ধনা নর্সা
র্সনা নধা ধপা পমা মগা গরা রসা

৪। রা
রা গা রা
রা গা মা গা রা
রা গা মা পা মা গা রা
রা গা মা পা ধা পা মা গা রা
রা গা মা পা ধা না ধা পা মা গা রা
রা গা মা পা ধা না র্সা না ধা পা মা গা রা
রা গা মা পা ধা না র্সা র্রা র্সা না ধা পা মা গা রা

৫। গা

গা মা গা

গা মা পা মা গা

গা মা পা ধা পা মা গা

গা মা পা ধা না ধা পা মা গা

গা মা পা ধা না র্সা না ধা পা মা গা

গা মা পা ধা না র্সা র্রা র্সা না ধা পা মা গা

গা মা পা ধা না র্সা র্রা র্গা র্রা র্সা না ধা পা মা গা

৬। মা

মা পা মা

মা পা ধা পা মা

মা পা ধা না ধা পা মা

মা পা ধা না র্সা না ধা পা মা

মা পা ধা না র্সা র্রা র্সা না ধা পা মা

মা পা ধা না র্সা র্রা র্গা র্রা র্সা না ধা পা মা

মা পা ধা না র্সা র্রা র্গা র্মা র্গা র্রা র্সা না ধা পা মা

৭। ধা

ধা পা ধা

ধা পা মা পা ধা

ধা পা মা গা মা পা ধা

ধা পা মা গা রা গা মা পা ধা

ধা পা মা গা রা সা রা গা মা পা ধা

ধা পা মা গা রা সা ন্‌া সা রা গা মা পা ধা

ধা পা মা গা রা সা ন্‌া ধ্‌া ন্‌া সা রা মা পা ধা

৮। না

না ধা না

না ধা পা ধা না

না ধা পা মা পা ধা না

না ধা পা মা গা মা পা ধা না

না ধা পা মা গা রা গা মা পা ধা না

না ধা পা মা গা রা সা রা গা মা পা ধা না

না ধা পা মা গা রা সা ন্‌া সা রা গা মা প্‌া ধা না

৯। সরসা রগরা গমগা মপমা পধপা ধনধা নর্সনা র্সর্রর্সা

র্সর্রর্সা নর্সনা ধনধা পধপা মপমা গমগা রগরা সরসা

১০। সগরসা রমগরা গপমগা মধপমা পনধপা ধর্সনধা নর্রর্সনা র্সর্গর্রর্সা

র্সর্গর্রর্সা নর্রর্সনা ধর্সনধা পনধপা মধপমা গপমগা রমগরা সগরসা

তাল

তেওরা। ৭ মাত্রা

I ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ I

১´ ২ ৩

ঠেকা: I ধা ধি না | ধি না | ধি না I

১´ ২ ৩

একতাল। ১২ মাত্রা

I ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ I

১´ ২ ০ ৩

অথবা: ২´ ৩ ০ ১

ঠেকা: I ধা ধি না | না তি না | কৎ তেটে ধিন্‌ | তেটে ধিন্‌ তেটে I

১´ ২ ০

ত্রিতাল। ১৬ মাত্রা

I ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ I

১´ ২ ০ ৩

অথবা: ২´ ৩ ০ ১

ঠেকা: I ধা ধিন্‌ ধিন্‌ না | না ধিন্‌ ধিন্‌ না | না তিন্‌ তিন্‌ না | তেটে ধিন্‌ ধিন্‌ না I

১´ ২ ০ ৩

তৃতীয় পাঠক্রম

শিক্ষণীয় রবীন্দ্রসংগীত

সা ১´

পূজা : গানের সুরের আসনখানি। কাহার্‌বা। স্ব ১১

সা ১´

সুরের গুরু, দাও দাও দাও গো। দাদ্‌রা। স্ব ৫

ধা ১´

ওরে ভীরু তোমার হাতে। দাদ্‌রা। স্ব ৪৩

রা ১´

এই লভিনু সঙ্গ তব। ঝম্পক। স্ব ৪০

সা ১´

স্বদেশ : ওরে নূতন যুগের ভোরে। দাদ্‌রা। স্ব ৪৭

সরা ১´

প্রেম : ওগো শোনো কে বাজায়। একতাল। স্ব ১০

সা ১´

কোথা হতে শুনতে যেন পাই। কাহার্‌বা। স্ব ১৪

সা ১´

প্রকৃতি : গ্রীষ্ম : এসো হে বৈশাখ। কাহার্‌বা। স্ব ২

পা ১´

বর্ষা : পুব সাগরের পার হতে। কাহার্‌বা। স্ব ১৫

র্সা ১´

একলা বসে বাদল-শেষে। দাদ্‌রা। স্ব ৩১

সা ১´

শরৎ : আজ ধানের খেতে রৌদ্রছায়ায়। কাহার্‌বা। স্ব ৫০

সা ১´

শীত : মোরা ভাঙব, ভাঙব তাপস। দাদ্‌রা। স্ব ৩০

ধা ১´

বসন্ত : ওরে বকুল, পারুল ওরে। দাদ্‌রা। স্ব ২

ধ্ ১´

বিচিত্র : গ্রামছাড়া ওই রাঙামাটির পথ। কাহার্বা। স্ব ৯

সা ১´

আনুষ্ঠানিক : আয় রে মোরা ফসল কাটি। দাদ্রা। স্ব ৩০

রাগসংগীতাংশ

রাগ : বিলাবল

আরোহ[১] : স র গ ম প ধ ন র্স

অবরোহ : র্স ন ধ প ম গ র স

বাদী— ধৈবত, সম্বাদী— গান্ধার, জাতি— সম্পূর্ণ, সময়— দিবা প্রথম প্রহর (প্রাতঃকাল)। সব স্বর শুদ্ধ।

সর্গম। ত্রিতাল (।২)[২]

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II সা রা গা মা | গা রা গা পা | ধা -া না -া I

I র্সা -া -া -া | র্সা -া ধা পা | ধা -া মা গা | রা গা মা পা I

I মা গা রা সা II

অন্তরা

১´ ২ ৩

II { পা -া পা পা I

I ধা -া না না | র্সা -া র্সা -া | র্সা র্রা র্সা র্সা } | ধা না র্সা র্রা I

I র্সা না ধা পা | ধা -া মা গা | রা -া গা পা | ধা -া না -া I

I র্সা -া -া -া | র্সা -া ধা পা | ধা -া মা গা | রা গা মা পা I

I মা গা রা সা II II

গান : তু হী আধার সকল ত্রিভুবন কো। ত্রিতাল (ক্রমিক পুস্তকমালিকা-১)

১ আরোহ এবং অবরোহকে যথাক্রমে আরোহণ এবং অবরোহণও বলা হয়।

২ দ্রষ্টব্য : লয়-প্রসঙ্গ। সপ্তম পাঠক্রম

স্বরসাধনা

গান্ধার ও নিষাদ কোমল, বাকি সব স্বর শুদ্ধ :

১। সা রা জ্ঞা মা পা ধা ণা র্সা
র্সা ণা ধা পা মা জ্ঞা রা সা

২। সসা ররা জ্ঞজ্ঞা মমা পপা ধধা ণণা র্সর্সা
র্সর্সা ণণা ধধা পপা মমা জ্ঞজ্ঞা ররা সসা

৩। সসসা রররা জ্ঞজ্ঞজ্ঞা মমমা পপপা ধধধা ণণণা র্সর্সর্সা
র্সর্সর্সা ণ,ণণা ধধধা পপপা মমমা জ্ঞজ্ঞজ্ঞা রররা সসসা

৪। সসসসা ররররা জ্ঞজ্ঞজ্ঞজ্ঞা মমমমা পপপপা ধধধধা ণণণণা র্সর্সর্সর্সা
র্সর্সর্সর্সা ণণণণা ধধ়ধধা পপপপা মমমমা জ্ঞজ্ঞজ্ঞজ্ঞা ররররা সসসসা

৫। সরজ্ঞজ্ঞা রজ্ঞমমা জ্ঞমপপা মপধধা পধণণা ধণর্সর্সা
র্সর্সণধা ণণধপা ধধপমা পপমজ্ঞা মমজ্ঞরা জ্ঞজ্ঞরসা

৬। সরজ্ঞজ্ঞজ্ঞজ্ঞা রজ্ঞমমমমা জ্ঞমপপপপা মপধধধধা পধণণণণা ধণর্সর্সর্সর্সা
র্সর্সর্সর্সণধা ণণণণধপা ধধধধপমা পপপপমজ্ঞা মমমমজ্ঞরা জ্ঞজ্ঞজ্ঞজ্ঞরসা

৭। সরজ্ঞজ্ঞরসা রজ্ঞমমজ্ঞরা জ্ঞমপপমজ্ঞা মপধধপমা পধণণধপা ধণর্সর্সণধা
ধণর্সর্সণধা পধণণধপা মপধধপমা জ্ঞমপপমজ্ঞা রজ্ঞমমজ্ঞরা সরজ্ঞজ্ঞরসা

৮। সরজ্ঞজ্ঞজ্ঞজ্ঞরসা রজ্ঞমমমমজ্ঞরা জ্ঞমপপপপমজ্ঞা মপধধধধপমা পধণণণণপা
ধণর্সর্সর্সর্সণধা " ধণর্সর্সর্সর্সণধা পধণণণণধপা মপধধধধপমা জ্ঞমপপপপমজ্ঞা
রজ্ঞমমমমজ্ঞরা সরজ্ঞজ্ঞজ্ঞজ্ঞরসা

৯। সরজ্ঞরসরা রজ্ঞমজ্ঞরজ্ঞা জ্ঞমপমজ্ঞমা মপধপমপা পধণধপধা ধণর্সণধণা
ধণর্সণধণা পধণধপধা মপধপমপা জ্ঞমপমজ্ঞমা রজ্ঞমজ্ঞরজ্ঞা সরজ্ঞরসরা

১০। জ্ঞজ্ঞসরজ্ঞজ্ঞা মমরজ্ঞমমা পপজ্ঞমপপা ধধমপধধা ণণপধণণা র্সর্সধণর্সর্সা
র্সর্সধণর্সর্সা ণণপধণণা ধধমপধধা পপজ্ঞমপপা মমরজ্ঞমমা জ্ঞজ্ঞসরজ্ঞজ্ঞা[1]

পরবর্তী পাঠক্রমগুলিতে প্রধানতঃ সম্পূর্ণ জাতির রাগের এবম্বিধ স্বরবিন্যাস অনুশীলনীয়।

রাগ : কাফি

আরোহ : স র জ্ঞ ম প ধ ণ র্স

অবরোহ : র্স ণ ধ প ম জ্ঞ র স

বাদী— পঞ্চম, সম্বাদী— ষড়্‌জ, জাতি— সম্পূর্ণ, সময়— রাত্রি দ্বিতীয় প্রহর। গান্ধার ও নিষাদ কোমল, বাকি সব স্বর শুদ্ধ। ক্ষেত্রবিশেষে কেউ কেউ শুদ্ধ গান্ধার ও শুদ্ধ নিষাদ ব্যবহার করেন।

সরগম্। ত্রিতাল (।২)

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II { ধ্‌া ণ্‌া সা রা | জ্ঞা রা সা রা I

I পা -া পা ধা | জ্ঞা -া রা -া } | রা জ্ঞা রা পা | মা জ্ঞা রা সা I

I রা ণা ধা ণা | র্সা ণা ধা পা | ণা -া ধা পা | ধা মা জ্ঞা রা I

I পা -া মা জ্ঞা | মা জ্ঞা রা সা II

অন্তরা

১´ ২ ০ ৩

II { মা পা ধা -া | পা ধা ণা -া I

I র্সা -া ধা ণা | র্জ্ঞা র্রা র্সা -া } | ধা ণা র্সা র্রা | র্জ্ঞা র্রা র্সা র্রা I

I র্সা -া ণা ধা | পা মা পা -া | পা ধা ণা র্রা | র্সা -া ণা ধা I

I ণা ধা পা মা | জ্ঞা -া রা সা II II

গান : জিন ডারোরঙ্গ মানো গিরধারী। ত্রিতাল (ক্রমিক পুস্তকমালিকা-২)

তাল

পূর্ব পাঠক্রমের সব তাল এবং ঝম্পক।

ঝম্পক। ৫ মাত্রা

I । । । | । । I

১´ ২

ঠেকা : I ধি ধি না | ধি না I

১´ ২

চতুর্থ পাঠক্রম

শিক্ষণীয় রবীন্দ্রসংগীত

গা ১´

পূজা : আজি যত তারা তব আকাশে। কাহারবা। স্ব ২২

গা ১´

যিনি সকল কাজের কাজী। দাদ্রা। স্ব ৫২

গা ১´

আগুনের পরশমণি ছোঁয়াও প্রাণে। দাদ্রা। স্ব ৪৩

র্গা ১´

সর্ব খর্বতারে দহে তব ক্রোধদাহ। দাদ্রা। স্ব ৫৭

সা ১´

নিত্য তোমার যে ফুল ফোটে। একতাল। স্ব ৪১

পা ১´

স্বদেশ : বিধির বাঁধন কাটবে তুমি। দাদ্রা। স্ব ৪৬

র্সা ১´

শুভ কর্মপথে ধর' নির্ভয় গান। কাহারবা। স্ব ৪৭

গরা ১´

প্রেম : গান আমার যায় ভেসে। দাদ্রা। স্ব ৩১

সা ১´

এ পারে মুখর হল কেকা ওই। ২।২ মাত্রার ছন্দ। স্ব ৩০

পণা ১´

প্রকৃতি : বর্ষা : আষাঢ়, কোথা হতে আজ পেলি ছাড়া। দাদ্রা। স্ব ৩০

সা ১´

বাদল বাউল বাজায়। কাহারবা। স্ব ১৫

পা ১´

শরৎ : কোন্ খ্যাপা শ্রাবণ ছুটে এল। দাদ্রা। স্ব ১১

সা ১´

হেমন্ত : হিমের রাতের ওই গগনের। দাদ্রা। স্ব ২

পা ১´

বসন্ত : ফল ফলাবার আশা। দাদ্‌রা। স্ব ৬

গা ১´

আমি পথভোলা এক পথিক এসেছি। দাদ্‌রা। স্ব ১৬

র্সা ১´

ওরে ভাই, ফাগুন লেগেছে। ত্রিতাল। স্ব ৭

সা ১´

মোর বীণা ওঠে কোন্ সুরে বাজি। কাহার্‌বা স্ব ৪২

র্সা ১´

বিচিত্র : দুই হাতে কালের মন্দিরা যে। কাহার্‌বা। স্ব ৩০

গা ১´

ভাঙো, বাঁধ ভেঙে দাও। কাহার্‌বা। স্ব ১২

গা ১´

পরবাসী চলে এসো ঘরে। কাহার্‌বা। স্ব ১

রাগসংগীতাংশ

রাগ : ইমন

আরোহ : ন্ র গ হ্ম প ধ ন র্স

অবরোহ : র্স ন ধ প হ্ম গ র স

বাদী— গান্ধার, সম্বাদী— নিষাদ, জাতি— সম্পূর্ণ, সময়— রাত্রি প্রথম প্রহর। মধ্যম তীব্র ও বাকি সব স্বর শুদ্ধ।

সরগম্। ত্রিতাল

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II { ন্‌া রা গা হ্মা I

॥

I পা -া না ধা | পা হ্মা গা পা | হ্মা গা রা সা } | সা ন্‌া ধ্‌া ন্‌া I

I রা গা হ্মা পা | ধা না র্রা না | ধা না ধা পা II

অন্তরা

১´ ২ ৩

II { হ্মা ধা না র্রা I

I র্সা -। না র্সা | না র্রা র্গা না | -। র্রা র্সা -। } | না -। র্গা র্রা I

I র্সা না ধা পা | পা হ্মা গা পা | হ্মা গা রা সা II II

গান : আহত অনাহত ভেদ নাদকে। ত্রিতাল (ক্রমিক পুস্তকমালিকা-২)

রাগ : খাম্বাজ (খমাজ)

আরোহ : স গ ম প ধ ন র্স

অবরোহ : র্স ণ ধ প ম গ র স

বাদী— গান্ধার, সম্বাদী— নিষাদ, জাতি— ষাড়ব-সম্পূর্ণ, সময়— রাত্রি দ্বিতীয় প্রহর। দুই নিষাদ, বাকি সব স্বর শুদ্ধ।

সরগম্। ত্রিতাল

স্থায়ী

১´ ২ ৩

II { ন্ন -। না র্সা | র্রা র্সা ণা ধা I

I গা -। মা পা | ধা পা মা গা } | সা -। গা মা | ধা না র্সা র্রা I

I র্সা ণা ধা পা | মা গা রা সা II

অন্তরা

১´ ২ ৩

II { গা মা ধা না | র্সা -। না না I

I র্সা -। -। র্সা | না না র্সা -। } | র্সা র্গা র্মা র্গা | র্রা র্সা ণা ধা I

I র্সা ণা ধা মা | পা ধা গা -। | গা -। গা মা | ধা না র্সা -। I

I র্সা ণা ধা পা | মা গা রা সা II II

গান : জলকো ভরন চলি ব্রজবালা। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-১)

তাল

পূর্ব পাঠক্রমের সব তাল এবং ২।২ মাত্রার ছন্দ।

২।২ মাত্রার ছন্দ

I ৗ ৗ | ৗ ৗ I
১´

ঠেকা : I ধা ধিন | না তিন্ I
১´

মাধ্যমিক মান

শিক্ষণীয় রবীন্দ্রসংগীত

ধা ১´

পূজা : তুমি কেমন করে গান কর। কাহার্‌বা। স্ব ৩৭

সা ১´

মোর সন্ধ্যায় তুমি সুন্দরবেশে। একতাল। স্ব ৪০

সা ১´

যে কেহ মোরে দিয়েছ সুখ। তেওরা। স্ব ২২

না ১´

জানি জানি তোমার প্রেমে। দাদ্‌রা। স্ব ৩

র্সা ১´

তুমি যে সুরের আগুন লাগিয়ে দিলে। দাদ্‌রা। স্ব ৪০

পা ১´

স্বদেশ : এখন আর দেরি নয়। কাহার্‌বা। স্ব ৪৬

ন্‌ধ্‌া ১´

তোর আপন জনে ছাড়বে। দাদ্‌রা। স্ব ৪৬

সা ১´

আমাদের যাত্রা হল শুরু। দাদ্‌রা। স্ব ৪৭

ন্‌া ১´

যদি তোর ডাক শুনে। দাদ্‌রা। স্ব ৪৬

মা ১´

প্রকৃতি : গ্রীষ্ম : দারুণ অগ্নিবাণে। কাহার্‌বা। স্ব ১৫

সা ১´

বর্ষা : এই সকাল বেলার বাদল-আঁধারে। দাদ্‌রা। স্ব ১৫

পা ১´

মেঘের কোলে কোলে যায় রে চলে। দাদ্‌রা। স্ব ১৪

র্সর্া ১´

শরৎ : শরতে আজ কোন্‌ অতিথি। তেওরা। স্ব ৫০

ধা ১´

হেমন্ত : হায় হেমন্তলক্ষ্মী, তোমার নয়ন। কাহারবা। স্ব ২

সা ১´

বসন্ত : এ বেলা ডাক পড়েছে। দাদ্‌রা। স্ব ৬

সা ১´

আনুষ্ঠানিক : সবারে করি আহ্বান। ২।২ মাত্রার ছন্দ। স্ব ৫৫

পা ১´

মরুবিজয়ের কেতন উড়াও। দাদ্‌রা। স্ব ৩১

রাগসংগীতাংশ

রাগজ্ঞান : বিলাবল, ইমন, খাম্বাজ, কাফি, ভৈরবী ও ভূপালী। বিলাবল, ইমন, খাম্বাজ ও কাফি রাগ সম্বন্ধে জ্ঞাতব্য বিষয় পূর্ব-পূর্ব পাঠক্রমে দেওয়া হয়েছে। ভৈরবী ও ভূপালী রাগ সম্বন্ধে এ স্থলে উল্লেখ করা হল।

রাগ : ভৈরবী

এই রাগে ঋষভ গান্ধার ধৈবত ও নিষাদ কোমল এবং মধ্যম শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। কোনো কোনো সময় আরোহে শুদ্ধ ঋষভ ব্যবহৃত হয়, কিন্তু নিয়মিতরূপে নয়। ভৈরবী সম্পূর্ণ জাতির রাগ। বাদী ষড়্‌জ ও সম্বাদী পঞ্চম। মতান্তরে বাদী স্বর মধ্যম এবং সম্বাদী ষড়্‌জ ; ভিন্ন মতে কোমল ধৈবত বাদী ও কোমল গান্ধার সম্বাদী। সময় দিবা প্রথম প্রহর (প্রাতঃকাল)। কেহ কেহ ভৈরবীকে সবকালীন রাগ হিসাবে গণ্য করেন।

আরোহ : স ঋ জ্ঞ ম প দ ণ র্স

অবরোহ : র্স ণ দ প ম জ্ঞ ঋ স

সরগম্‌ | ত্রিতাল (১২)

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II { ণ্‌া সা জ্ঞা মা I

॥

I দা -া পা -া | জ্ঞা জ্ঞা পা মা | জ্ঞা ঋা সা -া } | দ্‌া ণ্‌া সা ঋা I

I জ্ঞা ঋা সা -া | জ্ঞা মা দা পা | মা জ্ঞা ঋা সা II

অন্তরা

১´ ২ ৩

II { জ্ঞা মা দা ণা I

I র্সা -া ণা র্সা | র্সা র্ঋা র্জ্ঞা র্মা | র্জ্ঞা র্ঋা র্সা -া } | দা -া র্জ্ঞা -া I

I র্ঋা র্সা ণা দা | র্সা ণা দা পা | মা জ্ঞা ঋা সা II II

গান : হরি ভজনকো মানরে : ভজন। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-৩)

লয়-সাধনা

ভৈরবী। ত্রিতাল (১৪)

II সা ঋা জ্ঞা মা | পা দা ণা র্সা | র্সা ণা দা পা | মা জ্ঞা ঋা সা I
১´ ২ ৩

দ্বিগুণ লয়

I সা ঋা জ্ঞা মা | পা দা ণা র্সা | সঋা জ্ঞমা পদা ণর্সা | র্সণা দপা মজ্ঞা ঋসা I
১´ ২ ৩

ত্রিগুণ লয়

I সা ঋা জ্ঞা মা | সঋজ্ঞা ঋজ্ঞমা জ্ঞমপা মপদা | পদণা দণর্সা র্সণদা ণদপা |
১´ ২

| দপমা পমজ্ঞা মজ্ঞঋা জ্ঞঋসা I সা ঋা জ্ঞা মা | পা দা ণা র্সা | র্সা ণা দা পা |
৩ ১´ ২

চতুর্গুণ লয়

| সঋজ্ঞমা পদণর্সা র্সণদপা মজ্ঞঋসা II
৩

রাগ : ভূপালী

ভূপালী রাগে মধ্যম ও নিষাদ স্বর বর্জিত। ঔড়ব জাতি। বাদীস্বর গান্ধার ও সম্বাদীস্বর ধৈবত। রাত্রি প্রথম প্রহরে গেয়। ভূপালী সরল ও শ্রুতিমধুর রাগ।

আরোহ : স গর গ প র্সধ র্স

অবরোহ : র্স র্সধ প পগ র স

সরগম্। ত্রিতাল (।')

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II { র্সা র্সা ধা পা | গা রা সা রা I

I গা -া পা গা | ধা পা গা -া } | গা পা ধা র্সা | র্রা র্সা ধা পা I

I র্সা পা ধা পা | গা রা সা -া II

অন্তরা

১´ ২ ০ ৩

II { গা গা পা ধা | পা র্সা -া র্সা I

I ধা ধা র্সা র্রা | র্গা র্রা র্সা ধা } I গা র্গা র্রা র্সা | র্রা র্রা র্সা ধা I

I র্সা র্সা ধা পা | গা রা সা -া II II

গান : তুম হম সঙ্গ জিন বোলে পিয়রবা : খেয়াল। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-২)

তালজ্ঞান : দাদরা, কাহার্‌বা, একতাল, ত্রিতাল, তেওরা, ঝম্পক ও ২।২ মাত্রার ছন্দ। পূর্ব-পূর্ব পাঠক্রম দ্রষ্টব্য।

ষষ্ঠ পাঠক্রম

শিক্ষণীয় রবীন্দ্রসংগীত

পূজা : ভুবন-জোড়া আসনখানি। তেওরা। স্ব ১৬

সা ১´

আমার সকল দুখের প্রদীপ। কাহার্‌বা। স্ব ১৬

পা ১´

অন্ধকারের উৎস হতে। দাদ্‌রা। স্ব ৪৩

গপা ১´

তোমারি নামে নয়ন মেলিনু। তেওরা। স্ব ২২

পধা ১´

আমার মুক্তি আলোয় আলোয়। তেওরা। স্ব ৫

সা ১´

ভয় হতে তব অভয়-মাঝে। চৌতাল। স্ব ২২

মা ১´

স্বদেশ : আমার সোনার বাংলা। দাদ্‌রা। স্ব ৪৬

গা ১´´

আমরা মিলেছি আজ। দাদ্‌রা। স্ব ৪৭

সঃ ১´

এবার তোর মরা গাঙে। কাহার্‌বা। স্ব ৪৬

মা ১´

প্রেম : কত কথা তারে ছিল বলিতে। কাহার্‌বা। স্ব ১০

সা ১´

মম যৌবননিকুঞ্জে গাহে পাখি। একতাল। স্ব ১০

জ্ঞা ১´

প্রকৃতি : গ্রীষ্ম : প্রখর তপনতাপে। দাদ্‌রা। স্ব ১৫

র্সা ১´

বর্ষা : তিমির-অবগুণ্ঠনে। কাহার্‌বা। স্ব ১৪

পা ১´

বহুযুগের ওপার হতে। কাহার্‌বা। স্ব ১৫

মা ১´

শরৎ : আলোর অমল কমলখানি। দাদ্‌রা। স্ব ২

মপা ১´

বসন্ত : বসন্তে আজ ধরার চিত্ত। একতাল। স্ব ৩৯

সা ১´

নিবিড় অমা-তিমির হতে। ঝম্পক। স্ব ৫

গা ১´

ফাগুনের শুরু হতেই। দাদ্‌রা। স্ব ১৫

সা ১´

বিচিত্র : শুধু যাওয়া আসা। কাহার্‌বা। স্ব ১০

রা ১´

খেলাঘর বাঁধতে লেগেছি। দাদ্‌রা। স্ব ৩১

সা ১´

আনুষ্ঠানিক : হে নূতন, দেখা দিক আরবার। কাহার্‌বা। স্ব ৫৫

সা ১´

প্রেমের মিলনদিনে। কাহার্‌বা। স্ব ৫৫

রাগসংগীতাংশ

রাগজ্ঞান : ভৈরব, হাম্বীর, বেহাগ, কেদার, দেশ, তিলককামোদ, বৃন্দাবনী সারং ও ভীমপলশ্রী।

রাগ : ভৈরব (ভৈঁরো)

ভৈরব সম্পূর্ণ জাতির রাগ। এই রাগে ঋষভ ও ধৈবত স্বরদ্বয় কোমল ব্যবহৃত হয় এবং উক্ত দুই স্বর আন্দোলিত হয়। অবরোহে মীড়যোগে মধ্যম থেকে কোমল ঋষভ স্বরপ্রয়োগ অত্যন্ত শ্রুতিমধুর। কেউ কেউ গ ম ণদ ণদ প এইরূপ স্বরবিন্যাসে কোমল নিষাদ ব্যবহার করেন। বাদীস্বর কোমল ধৈবত ও সম্বাদীস্বর কোমল ঋষভ। দিবা প্রথম প্রহরে (প্রাতঃকালে) গেয়।

আরোহ : স ঋগ ম প নদ নদ ন র্স

অবরোহ : র্স ন নদ নদ প, গ ম গঋ গঋ স

প্রধান অঙ্গ (পকড়) : গ ম নদ নদ প, গ ম গঋ গঋ স

সর্‌গম্‌। ত্রিতাল (১২)

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II { দা -া দা.পা | মা পা গা মা I

II

I নদা -া পা -া | গা মা ঋা সা } | সা ঋা গা মা | পা দা না র্সা I

I ঋ´া র্সা না দা | পা মা গা মা II

অন্তরা

১´ ২ ০ ৩

II { দা -া পা মা | গা মা নদা -া I

I র্সা -া -া র্সা | র্সা ঋ´া র্সা -া } | র্সা ঋ´া র্গা র্মা | ঋ´া ঋ´া র্সা: -া I

৩
I দা না র্সা ঋর্া | র্সা না দা -া | দা -া ঋর্া র্সা | না দা পা মা I
I গা মা দা পা | গা মা ঋা সা II II

গান : তুম জাগো মোহন প্যারে : খেয়াল। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-৩)

রাগ : হাম্বীর (হমীর)

হাম্বীর রাগে দুই মধ্যমের ব্যবহার হয়। তীব্র মধ্যমের ব্যবহার অপেক্ষাকৃত কম, আরোহে সামান্য প্রয়োগ হয়। মতান্তরে অবরোহে কোনো কোনো সময় ধৈবত থেকে পঞ্চম স্বরে ধ ণ প এইভাবে কোমল নিষাদ স্পর্শ করা হয়। বাদীস্বর ধৈবত এবং সম্বাদীস্বর গান্ধার। হাম্বীর ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতির রাগ। রাত্রি প্রথম প্রহরে গেয়।

আরোহ : স র, গ ম নধ, ন র্স

অবরোহ : র্স ন ধ প, হ্ম প, গ ম র স

প্রধান অঙ্গ : গ ম নধ নধ প হ্ম প গ ম র স

সরগম্। তেওরা (।২)

স্থায়ী

১´ ০ ২ ৩ ১´ ২ ৩
II { পা -া পা | হ্মা পা | গা মা I নধা -া ধা | র্সা না | ধা পা } I
I পা -া পা | ধা ধা | পা পা I গা -া মা | রা সা | রা সা I
I সা মা গা | পা হ্মা | ধা পা I নধা -া না | র্সা না | ধা পা I

II { হ্মা পা ধা | গা মা | নধা -া I র্সা -া র্সা | র্সা র্রা | র্সা -া } I
I র্সা -া র্সা | র্গা র্মা | র্রা র্সা I র্সা র্রা র্সা | না ধা | পা -া I
I হ্মা পা ধা | হ্মা পা | গা মা I নধা -া পা | গা মা | রা সা II II

গান : সুরঝায় রহী হো : খেয়াল। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-২)

রাগ : বেহাগ (বিহাগ)

বেহাগ রাগে দুই মধ্যম ও বাকি সব স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। আরোহে ঋষভ ও ধৈবত বর্জিত। ঔড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। বাদীস্বর গান্ধার ও সম্বাদীস্বর নিষাদ। রাত্রি

দ্বিতীয় প্রহরে গেয়। প হ্ম গ ম গ এরূপ স্বরবিন্যাসে তীব্র মধ্যমের ব্যবহার হয়। প্রাচীন ধ্রুপদ-গায়কগণ বেহাগ রাগে তীব্র মধ্যম প্রয়োগ করতেন না।

আরোহ : ন্ স গ ম প ন র্স

অবরোহ : র্স ন ধ প হ্ম গ ম গ, রন্, স

প্রধান অঙ্গ : ন্ স গ ম প হ্ম গ ম গ, রন্, স

সরগম্। ত্রিতাল (১৩)

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II { ন্া সা গা মা | পা হ্মা গা মা I

I গা -া -া মা | গা রা সা -া } | প্ন্া সা মা | গা -া সা -া I

I গা হ্মা পা মা | গা রা সা -া II

অন্তরা

১´ ২ ৩

II { পা হ্মা গা মা | পা না র্সা না I

I র্সা -া না র্সা | র্গা র্রা র্সা -া } | না র্সা র্গা র্রা | র্সা -া না পা I

I পা না র্সা না | ধা পা মা গা | গা -া গা মা | পা না র্সা -া I

I পা হ্মা গা মা | গা রা সা -া II II

গান : পিয়া প্যারী আজ হোরী খেলত : খেয়াল। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-২)

রাগ : কেদার (কেদারা)

কেদার রাগে দুই মধ্যম ব্যবহৃত হয়। কোনো কোনো সময়ে অবরোহে পর-পর দুই মধ্যমের প্রয়োগ হয়। বিবাদীস্বর হিসাবে কোমল নিষাদের ব্যবহার চলে। আরোহে ঋষভ ও গান্ধার স্বরদ্বয় বর্জিত। অবরোহে গান্ধার স্বর দুর্বল ও বক্র-ভাবে ব্যবহৃত হয়। বাদীস্বর মধ্যম ও সম্বাদীস্বর ষড়্জ। জাতি ঔড়ব-ষাড়ব। কেদার রাত্রি প্রথম প্রহরে গেয়।

আরোহ : স ম, পধ ন র্স

অবরোহ : র্স ন ধ প, হ্মপধণধপ হ্মপধপ ম, মর স

প্রধান অঙ্গ : স ম, ম প, হ্মপধপ ম, মর স

সরগম্। ত্রিতাল (।২)

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II { ধা ধা পা পা | ক্ষা পা ধা পা I

I মা -া -া মা | মা গা পা -া } | পা -া পা র্সা | -া র্সা ধা পা I

I মা গা পা পা | মা মা রা সা | সা -া মা গা | পা -া পা -া I

I র্সা না ধা পা | ক্ষা পা ধা মা II

অন্তরা

১´ ২ ০ ৩

II { ক্ষা পা ধা ক্ষা | -া পা ধা পা I

I র্সা -া র্সা -া | র্রা র্রা র্সা -া } | র্সা র্সা র্মা -া | র্মা র্মা র্রা র্সা I

I র্সা র্রা র্সা না | ধা পা মা -া | মা -া মা পা | -া র্সা ধা পা I

I ক্ষা পা ধা পা | মা মা রা সা II II

গান : জোঁ্যা জোঁ্যা বুঁদ পরে জিয়া লরজে : খেয়াল। ত্রিতাল (সংগীতাঞ্জলি-৩)

রাগ দেশ (দেস)

দেশ রাগের আরোহে গান্ধার ও ধৈবত স্বরদ্বয় বর্জিত এবং অবরোহে ঋষভ স্বর বক্র হয়। ঔড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। বাদীস্বর পঞ্চম, সম্বাদীস্বর ঋষভ। মতান্তরে বাদীস্বর ঋষভ ও সম্বাদীস্বর পঞ্চম। রাত্রি দ্বিতীয় প্রহরে (প্রথম প্রহর-অন্তে) গেয়। এই রাগে দুই পার্শ্বে ঋষভ-বেষ্টিত-কোমল-গান্ধার স্বরের প্রয়োগের রীতি আছে। দেশ ও সুরট সম-প্রকৃতির রাগ। দুই রাগের সামঞ্জস্য খুব বেশি, সেজন্য উভয়ের পার্থক্য রক্ষা করা বিশেষ কুশলতাসাপেক্ষ।

আরোহ: স র ম প ন র্স

অবরোহ: র্স ণ ধ প ম গ র, গন্ স

প্রধান অঙ্গ: ণ ধ প ধ ম গ র, গন্ স

সরগম্। ত্রিতাল (।২)

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II { না -া না র্সা | র্রা ণা ধা পা | মা গা রা গা | সা -া সা -া } I

১´	২	০	৩
I রা মা পা ণা	ধা পা মা পা	না র্সা র্রা র্জ্ঞা	র্রা র্সা ণা ধা I
I পা ণা ধা পা	মা গা রা গা	রা পা মা গা	রা গা সা -া II

অন্তরা

১´	২	০	৩
II { র্সা -া র্সা র্রা	র্সা ণা ধা পা	মা পা না র্সা	র্রা র্গা র্সা -া } I
I র্সা র্রা র্মা র্গা	র্রা র্গা র্সা -া	না -া র্সা র্রা	-া ণা ধা পা I
I রা -া রা ণা	ধা পা মা গা	রা পা মা গা	রা গা সা -া II II

গান : চল কোকিলা, মধুমাস আয়া : খেয়াল। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-১)

রাগ : তিলককামোদ

তিলককামোদ ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতির রাগ। বাদীস্বর ঋষভ ও সম্বাদীস্বর পঞ্চম। এই রাগ কতকাংশে দেশ ও সুরট রাগের অনুরূপ। কোমল নিষাদ স্বরকে একেবারে বর্জন করে দেশ ও সুরট রাগ থেকে তিলককামোদ রাগের পার্থক্য রক্ষা করার রীতি আছে। শ্রুতিমধুর ও বক্রগতির রাগ। কোনো কোনো গুণী তিলককামোদ রাগে দুই নিষাদের প্রয়োগ করেন। রাত্রি দ্বিতীয় প্রহরে গেয়।

আরোহ : স র গ স, র ম প ধ ম প, র্স

অবরোহ : র্স প ধ ম গ, স র গ, স ন্

প্রধান অঙ্গ : প্ ন্ স র গ, স, র প ম গ, স ন্

সরগম্। ত্রিতাল (।২)

স্থায়ী

১´	২	০	৩
II { ন্া প্া ন্া সা	রা গা ন্া সা	রা গা রা পা	মা গা ন্া সা } I
I রা মা পা ধা	মা পা র্সা পা	ধা মা গা সা	রা গা ন্া সা II

১´ ২ ০ ৩

II { মা পা না না | র্সা -া র্রা র্সা | র্রা র্গা র্রা র্পা | র্মা র্গা না র্সা } I

I পা না র্সা র্রা | র্সা পা ধা মা | গা সা রা পা | মা গা ন্‌া সা II II

গান : রাম নাম রস পীজে, মনুবা। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-২)

রাগ : বৃন্দাবনী সারং (বিন্দ্রাবনী সারঙ্গ। সারঙ্গ)

এই রাগে গান্ধার ও ধৈবত স্বরদ্বয় বর্জিত। জাতি ঔড়ব-ঔড়ব। রাগ-রূপ অধিকৃত রেখে কোনো কোনো ক্ষেত্রে অবরোহে কদাচিৎ ধৈবত স্বরের প্রয়োগ দেখা যায়। এই রাগে আরোহে শুদ্ধ নিষাদ ও অবরোহে কোমল নিষাদ ব্যবহৃত হয়। কোনো কোনো গুণী কোমল নিষাদকে সম্পূর্ণ বর্জন করেন। বাদীস্বর ঋষভ ও সম্বাদীস্বর পঞ্চম। মধ্যাহ্নে গেয়।

আরোহ : স র, ম প, ন র্স

অবরোহ : র্স ণ প, ম র, স

প্রধান অঙ্গ : র ম প র, ম র ন্‌ স

সরগম্। ত্রিতাল (-।২)

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II { -া ন্‌া সা রা | মা -া পা মা I

॥

I রা -া -া মরা | সা ন্‌া সা -া } | রা মা পা মা | রা রা সা -া I

I প্‌া ন্‌া সা রা | মা পা না র্সা | র্রা র্মা -া র্রা | র্সা -া ণা পা I

I পা ণা পা মা | -া রা রা সা II

অন্তরা

১´ ২ ৩

II { মা পা ণা ণা | পা মা পা না I

I র্সা -া না র্সা | র্রা র্রা র্সা -া } | না র্সা র্রা র্মা | র্পা -া র্মা র্রা I

I -া র্রা র্সা -া | না র্সা র্রা র্সা | না র্সা -া ণা | পা ণা -া পা I

I রা মা -া রা | -া সা -া সা II II

গান : রতনারি হো থারী আঁখড়িয়া : খেয়াল। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-৩)

রাগ : ভীমপলশ্রী (ভীমপলাসী)

ভীমপলশ্রী রাগের আরোহে ঋষভ ও ধৈবত স্বরদ্বয় বর্জিত, অবরোহ সম্পূর্ণ। ঔড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। বাদী ও সম্বাদী-স্বর যথাক্রমে মধ্যম ও ষড়্‌জ। দিবা তৃতীয় প্রহরে গেয়। ঋষভ ও ধৈবত স্বরের দৌর্বল্য এবং ষড়্‌জ, মধ্যম ও পঞ্চম স্বরের প্রাবল্য দিয়া তৃতীয় প্রহরের রাগের বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করে। ভীমপলশ্রী ও ধনাশ্রী সমপ্রকৃতিক রাগ। এই দুইটি রাগের রূপ সতর্কতার সঙ্গে রক্ষা করা প্রয়োজন।

আরোহ : ণ্ স মজ্ঞ ম, প র্সণ র্স

অবরোহ : র্স ণ ধ প ম, মজ্ঞ র স

প্রধান অঙ্গ : স ম, মজ্ঞ প, মজ্ঞ ম জ্ঞ র স

সরগম্। ত্রিতাল (২)

স্থায়ী

১´ ২ ৩

II { ণ্া সা মা -া | জ্ঞা মা পা মা I

I পা -া -া পা | মা জ্ঞা রা সা } | জ্ঞা মা পা ণা | র্সা ণা ধা পা I

I পা মা -া পা | মা জ্ঞা রা সা II

অন্তরা

১´ ২ ৩

II { জ্ঞা -া জ্ঞা মা | পা ণা -া ণা I

I র্সা -া -া র্সা | পা ণা র্সা -া } | ণা র্সা র্মা র্জ্ঞা | -া র্রা র্সা ণা I

I পা ণা র্সা ণা | ধা পা মা জ্ঞা | জ্ঞা -া জ্ঞা মা | পা ণা র্সা -া I

I র্সা ণা ধা পা | মা জ্ঞা রা সা II

গান : শ্যামসুন্দর মনমোহন রসিয়া : খেয়াল। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-১)

তালজ্ঞান : পূর্ব পাঠক্রমের সব তাল এবং ২।৪ মাত্রার ছন্দ।

২।৪ মাত্রার ছন্দ

I । । | । । । । I

১´ ২

ঠেকা : I ধি না | ধা ধি ধি না I

১´ ২

অন্ত্য মান

সপ্তম পাঠক্রম

ক্রিয়াসিদ্ধ অংশ

শিক্ষণীয় রবীন্দ্রসংগীত

পূজা : তাঁহারে আরতি করে। চৌতাল। স্ব ২২

মূলগান : জগজন ধ্যান ধরত। বড়হংসসারঙ। চৌতাল

আজি এ আনন্দসন্ধ্যা। তেওরা। স্ব ২৫

মূলগান : বহুর বজাও বংশী। পূরবী। তেওরা। গীতপ্রবেশিকা

আনন্দধারা বহিছে ভুবনে। ত্রিতাল। স্ব ৪৫

মূলগান : লাগি মোরে ঠুমক। মালকোষ। ত্রিতাল। বর্তমান গ্রন্থ

মোরে বারে বারে ফিরালে। একতাল। স্ব ২৪

মূলগান : মোরি নয়ি লগন লাগিরে ! নটমল্লার। একতাল। সঙ্গীতমঞ্জরী

জীবন যখন শুকায়ে যায়। একতাল। স্ব ৩৮

নিবিড় ঘন আঁধারে। নবতাল। স্ব ৪

দুয়ারে দাও মোরে। একাদশী তাল। স্ব ৪

মন রে ওরে মন। দাদ্‌রা। স্ব ১

স্বদেশ : ও আমার দেশের মাটি। দাদ্‌রা। স্ব ৪৬

মাতৃমন্দির-পুণ্য-অঙ্গন। তেওরা। স্ব ৪৭

জননীর দ্বারে আজি ওই। চতুর্মাত্রিক একতাল। স্ব ৪৬

প্রেম : এবার উজাড় করে লও হে। ত্রিতাল। স্ব ২

দিনের পরে দিন যে গেল। দাদ্‌রা। তপতী (স্ব ৫৭)

আমার মন চেয়ে রয় মনে মনে। তেওরা। স্ব ৩০

প্রকৃতি : মধ্যদিনে যবে গান। কাহারবা। স্ব ২

কখন বাদল ছোঁওয়া লেগে। দাদ্‌রা। স্ব ১৫

এ কী গভীর বাণী এল। দাদ্‌রা। স্ব ১৫

আমি তখন ছিলেম মগন। দাদ্‌রা। স্ব ৫৩

ধরণী দূরে চেয়ে। দাদ্‌রা। স্ব ৩০

অমল ধবল পালে লেগেছে। একতাল। স্ব ৫০

হিমগিরি ফেলে নীচে নেমে। একটানা ৬ মাত্রার ছন্দ। স্ব ২

আজি বসন্ত জাগ্রত দ্বারে। ত্রিতাল। স্ব ৩৮

কার যেন এই মনের বেদন। দাদ্‌রা। স্ব ১৫
নিবিড় অন্তরতর বসন্ত এল। ঝাঁপতাল। স্ব ২৪
আমার মল্লিকা-বনে যখন। দাদ্‌রা। স্ব ৫
বিচিত্র : কমলবনের মধুপরাজি। একতাল। স্ব ৫৬
আমিই শুধু রইনু বাকি। একতাল। স্ব ৮
আনুষ্ঠানিক : আয় আমাদের অঙ্গনে। দাদ্‌রা। স্ব ৩
সুমঙ্গলী বধূ। কাহার্‌বা। স্ব ৫৫
সমুখে শান্তিপারাবার। কাহার্‌বা। স্ব ৫৫
রাগজ্ঞান : পূর্বী, আশাবরী, বাগেশ্রী, পিলু, জৌনপুরী, মালকোষ, ছায়ানট, জয়জয়ন্তী ও রামকেলী।

রাগ : পূর্বী (পূরবী)

পূর্বী রাগে কোমল ঋষভ, কোমল ধৈবত, দুই মধ্যম ও বাকি স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। কিন্তু শুদ্ধ-ধৈবত-যুক্ত পূর্বী রাগও প্রচলিত আছে। কোনো কোনো গুণী পূর্বী রাগে দুই ধৈবত প্রয়োগ করেন। বাদী গান্ধার ও সম্বাদী নিষাদ। সম্পূর্ণ জাতি। দিবা চতুর্থ প্রহরে (সূর্যাস্ত-সময়ে) গেয়।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর অধিকাংশ পূর্বী রাগের গানে শুদ্ধ-ধৈবত, ব্যবহার করেছেন। আবার একই গানে দুই-ধৈবত-যুক্ত পূর্বী রাগ ব্যবহার করেছেন, এরকম দৃষ্টান্তও আছে। নীচে পূর্বী রাগের যে রূপটি দেওয়া হল তাতে কোমল ধৈবতের পরিবর্তে শুদ্ধ ধৈবত প্রয়োগ করলে শুদ্ধ-ধৈবত-যুক্ত পূর্বী রাগের পরিচয় পাওয়া যাবে।

আরোহ : ন্ ঋ গ হ্ম প দ ন র্স
অবরোহ : র্স ন র্ঋ ন দ প হ্ম গ মগ ঋ ম গ ঋ স
প্রধান অঙ্গ : দ প হ্ম

II { ন্া
I ঋা গা |
I ন্া ন্া |
I না দা | পা হ্মা গা | হ্মা গা | ঋা সা সা II

অন্তরা

১´ ২ ০ ৩

II { গা ন্ধা | গা ন্ধা দা | না না | র্ঋা র্গা -া } I

I না না | র্ঋা র্গা র্ঋা | না র্ঋা | না দা পা I

I ন্ধা ন্ধা | গা গা ন্ধা | গা ন্ধা | গা ঋা সা I

I না দা | পা ন্ধা গা | ন্ধা গা | ঋা সা সা II İǰ

খেয়াল : বনত বনাউ বন নহি আবে। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-২)

ধ্রুপদ : বহুর বজাও বংশী (শুদ্ধ-ধৈবত-যুক্ত)। তেওরা (গীতপ্রবেশিকা)

রাগ : আশাবরী (আসাবরী। কোমল আসাবরী)

এখানে কোমল-ঋষভ-যুক্ত আশাবরী রাগ সম্বন্ধে উল্লেখ করা হল। রবীন্দ্রনাথ তাঁর অধিকাংশ আশাবরী রাগের গানে কোমল ঋষভ ব্যবহার করেছেন। কোনো কোনো গুণী এরূপ আশাবরীকে 'কোমল আসাবরী' বলেন। ব্যবহৃত স্বর : ঋষভ, গান্ধার, ধৈবত ও নিষাদ কোমল, বাকি স্বর শুদ্ধ। আরোহে গান্ধার ও নিষাদ বর্জিত। ঔড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। বাদী কোমল ধৈবত ও সম্বাদী কোমল গান্ধার। দিবা দ্বিতীয় প্রহরে গেয়। আশাবরী খুব শ্রুতিমধুর ও প্রচলিত রাগ। অবরোহে এই রাগের রূপ স্পষ্টতর হয়।

আরোহ : স ঋ ম প ণদ ণদ র্স

অবরোহ : র্স ণ দ প মপদম প মজ্ঞ ঋ র্স

প্রধান অঙ্গ : ম প দ প মজ্ঞ ঋ স

সরগম্। ত্রিতাল (১৩)

স্থায়ী

১´ ২ ৩

II { সা ঋা মা পা | -া দা মা পা I

॥

I জ্ঞা -া -া ঋা | ঋা -া -া সা } | ঋা মা পা দা | র্সা ণা দা মা I

I পা ণা দা পা | মা জ্ঞা ঋা সা II

১´ ২ ০ ৩
II { মা পা দা মা | -া পা দা দা I
I র্সা -া -া র্সা | ঋা ণা র্সা -া } | র্সা ঋা র্মা জ্ঞা | ঋা ঋা র্সা -া I
I দা -া ঋা র্সা | ণা দা পা -া | মা পা দা মা | পা দা ঋা ণা I
I দা মা পা -া | জ্ঞা -া ঋা সা II II

খেয়াল : তুআ চরণকমল পর মন। ত্রিতাল (গীতপ্রবেশিকা)

রাগ : বাগেশ্রী

বাগেশ্রী রাগে গান্ধার ও নিষাদ স্বর কোমল। পঞ্চম স্বরের ব্যবহার সম্বন্ধে মতভেদ আছে। কেউ কেউ পঞ্চম স্বরকে সম্পূর্ণ বর্জন ক'রে বাগেশ্রী রাগকে ঔড়ব-ষাড়ব জাতি হিসাবে গণ্য করেন ; কেউ কেউ অবরোহে পঞ্চম ব্যবহার ক'রে ঔড়ব-সম্পূর্ণ জাতি, আবার কেউ কেউ আরোহে ও অবরোহে পঞ্চম ব্যবহার করে ষাড়ব-সম্পূর্ণ হিসাবে এই রাগকে গণ্য করেন। এখানে ঔড়ব-সম্পূর্ণ জাতি হিসাবে বাগেশ্রী রাগের বিবরণ দেওয়া গেল। বাদী মধ্যম ও সম্বাদী ষড়্‌জ। সময় মধ্যরাত্রি। ক্ষেত্রবিশেষে আরোহে শুদ্ধ নিষাদ স্বরের প্রয়োগ হতেও দেখা যায়।

আরোহ : স মজ্ঞ ম ধ ণ র্স

অবরোহ : র্স ণ ধ ম প ধ, ম মজ্ঞ র স

প্রধান অঙ্গ : ধ্ ণ্ স ম, জ্ঞ, ম জ্ঞ র স

সর্‌গম্। সুরফাঁকতাল (১৪)

স্থায়ী

১´ ২ ৩ ॥
II { সা -া রা সা | ণ্া ধ্া | মা ধ্া ণ্া সা } I
I ধ্া ণ্া সা মা | মজ্ঞা -া | মা জ্ঞা রা সা I
I -া মা -া জ্ঞা | মা ধা | -া ণা র্সা -া I
I ণা ধা মা জ্ঞা | মা জ্ঞা | রা সা ণ্া ধ্া II

১´ ২ ৩
II { র্সা -া ণা ধা | মা জ্ঞা | মা ধা ণা র্সা } I

১ ২ ৩
I ধা ণা র্সা র্মা | র্মজ্ঞা -া | র্মা র্জ্ঞা র্রা র্সা I
I মা জ্ঞা মা ধা | ণা র্সা | ধা ণা র্সা -া I
I -া র্সা ণা ধা | মা জ্ঞা | -া মা জ্ঞা রা II II

খেয়াল : আবো মোরে লাল। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-৩)

রাগ : পিলু

পিলু সংকীর্ণ রাগ। পণ্ডিত ভাতখণ্ডের মতে এই রাগ ভৈরবী, ভীমপলশ্রী ও গৌরী রাগের মিশ্রণে সৃষ্ট। পিলু রাগে বারোটি স্বরই ব্যবহৃত হতে দেখা যায়— আরোহে শুদ্ধ স্বরগুলির ব্যবহার হয়। বাদী কোমল গান্ধার ও সম্বাদী নিষাদ। সম্পূর্ণ জাতি। দিবা তৃতীয় প্রহরে গেয়।

আরোহ : স র জ্ঞ, ম প্ দ প, ণ ধ প র্স

অবরোহ : ণ ধ প ম জ্ঞ, ন্ স

প্রধান অঙ্গ : ন্ স জ্ঞ ন্ স, প দ্ ন্ স

সরগম্। একতাল (।৩)

স্থায়ী

১´ ২ ৩
II { জ্ঞা -া ন্া | সা গা মা I
I পা -া পা | জ্ঞা ন্া সা } | সা জ্ঞা রা | মা জ্ঞা রা I
I সা ঋা সা | ন্া দ্া প্া | দ্া প্া দ্া | ন্া ন্া সা I
I সা জ্ঞা রা | মা জ্ঞা রা II

অন্তরা

১´ ২ ৩
II { গা গা মা | পা দা পা I
I র্সা -া ণা | ধা পা জ্ঞা } | রা জ্ঞা রা | মা জ্ঞা রা I
I সা -া ঋা | সা ন্া দ্া | প্া -া দ্া | ন্া ন্া সা I
I গা মা পা | জ্ঞা ন্া সা II II

খেয়াল : প্যারীলাল তোরে রী। ত্রিতাল (ক্রমিক পুস্তকমালিকা-৩)

ভিন্ন রূপ

পিলু রাগে দুই গান্ধার, দুই ধৈবত, দুই নিষাদ এবং বাকি স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। ঔড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। বাদী গান্ধার ও সম্বাদী নিষাদ। সংকীর্ণ জাতির রাগ হিসাবে দুপুরে বা রাত্রে গেয়।

আরোহ : ন্ স গ ম প ন র্স

অবরোহ : র্স ণ দ প দ প মজ্ঞ রস ন্ স

অথবা

র্স ণ ধ প দ প ম মজ্ঞ রস ন্, স র স দ্ প্, দ্ ন্ স

প্রধান অঙ্গ : গ প দ প মজ্ঞ র স ন্ স

খেয়াল : গুরু বিন রহিয়ে কৌন। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-৩)

রাগ : জোনপুরী

জোনপুরী রাগে গান্ধার, ধৈবত ও নিষাদ কোমল ব্যবহৃত হয়। আরোহে গান্ধার বর্জিত ও অবরোহে সম্পূর্ণ। ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। বাদী কোমল ধৈবত ও সম্বাদী কোমল গান্ধার। দিবা দ্বিতীয় প্রহরে গেয়। আশাবরী (শুদ্ধ-ঋষভ-যুক্ত) রাগের সঙ্গে জোনপুরী রাগের পার্থক্য রক্ষায় সতর্কতা প্রয়োজন।

আরোহ : স র ম প দ ম, পদণ র্স

অবরোহ : র্স ণ দ প, দ ম প র ম, পমজ্ঞ র স

প্রধান অঙ্গ : মপদণ র্স ণদ ম প মজ্ঞ র স

সরগম্। ত্রিতাল (১৩)

১ ২ ৩

II { সা রা মা মা | রা মা পা ণা I

I দা -া দা পা | মজ্ঞা জ্ঞা রা সা } | রা ণ্া দা ণ্া | সা র্রা র্সা পা I

I ণদা -া মা পা | মজ্ঞা জ্ঞা রা সা II

অন্তরা

১´ ২ ০ ৩

II { মা পা ণদা ণা | র্সা -া দা ণা I

I র্সা -া -া র্সা | জ্ঞা জ্ঞা র্রা র্সা } | র্সা র্রা র্মা র্পা | র্মজ্ঞা -া র্রা র্সা I

I র্রা ণা দা পা | দা মা পা -া | -া জ্ঞা -া জ্ঞা | র্রা র্সা ণা দা I

I পা ণা দা পা | মা জ্ঞা রা সা II II

খেয়াল : শ্যামসুন্দর অবহুঁ নহি আয়ে। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-২)

রাগ : মালকোষ (মালকোঁস। মালবকৌশিক। মালকংস)

মালকোষ রাগে গান্ধার, ধৈবত ও নিষাদ কোমল। ঋষভ ও পঞ্চমস্বর বর্জিত। ঔড়ব জাতি। বাদী মধ্যম ও সম্বাদী ষড়্জ। রাত্রি তৃতীয় প্রহরে গেয়। মালকোষ খুব লোকপ্রিয় রাগ। এই রাগের প্রকৃতি গম্ভীর।

আরোহ : ণ্ স মজ্ঞ ম ণদ ণ র্স

অবরোহ : র্স ণ দ ম জ্ঞ স

প্রধান অঙ্গ : দ্ ণ্ স ম জ্ঞ, স জ্ঞ ম জ্ঞ স

সরগম্। তেওরা (৭)

স্থায়ী

১´ ২ ৩ ১´ ২ ৩

II { মা -া মা | জ্ঞা মা | জ্ঞা সা I দ্া -া ণ্া | সা -া | মা -া } I

I মা -া জ্ঞা | মা দা | ণা র্সা I দা -া ণা | দা মা | জ্ঞা সা II

অন্তরা

১´ ২ ৩ ১´ ২ ৩

II { জ্ঞা -া জ্ঞা | মা দা | ণা ণা I র্সা -া র্সা | দা ণা | র্সা -া } I

I দা ণা র্সা | র্মা র্জ্ঞা | র্মা র্জ্ঞা I র্মা -া র্জ্ঞা | র্সা র্জ্ঞা | র্সা -া I

I দা ণা র্সা | দা ণা | দা মা I জ্ঞা মা দা | জ্ঞা মা | সা -া II II

খেয়াল : লাগি মোরে ঠুমক পলঙ্গনা। ত্রিতাল (বর্তমান গ্রন্থ)

রাগ : ছায়ানট

ছায়ানট রাগে দুই মধ্যম, বাকি সব স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। তীব্র মধ্যম কেবলমাত্র আরোহে ব্যবহৃত হয়। কদাচিৎ কোমল নিষাদও প্রয়োগ করা হয়। শুদ্ধ মধ্যম আরোহে ও অবরোহে উভয়তঃ প্রযুক্ত হয়। বাদী পঞ্চম ও সম্বাদী ঋষভ। ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। রাত্রি প্রথম প্রহরে গেয়। আরোহে নিষাদ ও অবরোহে গান্ধার স্বর বক্রভাবে প্রযুক্ত হয়। এই রাগে পঞ্চম স্বর থেকে মীড়যোগে ঋষভ স্বরে অবরোহণ খুব শ্রুতিমধুর।

আরোহ : স, র গ গ ম প, প ধ প র্স

অবরোহ : র্স নধ হ্মপ, ধহ্ম প র, গর, গ গ ম প র স

প্রধান অঙ্গ : পর, র গ গ ম পর স

সরগম। ত্রিতাল (৭৩)

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II { সা সা ধা পা | রা গা গা মা I

I পা -া রা -া | গা মা রা সা } | সা রা সা ন্া | ধ্া -া প্া -া I

I প্া প্া সা -া | সা রা সা -া | রা গা গা মা | ধা ধা পা পা I

I রা গা গা মা | রা রা সা -া II

অন্তরা

১´ ২ ০ ৩

II { পা -া পা র্সা | -া র্সা র্রা র্সা I

I র্রা র্গা র্মা র্পা | র্রা -া র্সা -া } | পা পা র্সা না | ধা -া পা -া I

I রা -া গা মা | রা -া সা সা II II

ধ্রুপদ : শম্ভু হর মহেশ। সুরফাঁকতাল (সঙ্গীতমঞ্জরী)

খেয়াল : ঝনন ঝনন ঝন ননন। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-১)

রাগ : জয়জয়ন্তী (জয়জয়বন্তী)

জয়জয়ন্তী রাগে দুই গান্ধার, দুই নিষাদ, বাকি সব স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়।

বাদী ও সম্বাদী স্বর যথাক্রমে ঋষভ ও পঞ্চম। সম্পূর্ণ জাতি[১]। রাত্রি দ্বিতীয় প্রহরে গেয়। এই রাগ বাগেশ্রী ও দেশ উভয় রাগের মিলিত রূপে গাওয়া হয়। র জ্ঞ র স ধ্ ণ্ র এই স্বরবিন্যাসের কোমল গান্ধার রাগবাচক; তা ছাড়া সর্বত্র শুদ্ধ গান্ধারের প্রয়োগ হয়। অবরোহে কোমল গান্ধার ঋষভের সঙ্গে যুক্ত হয়। স র গ ম ধ ন র্স— আরোহ শুদ্ধ গান্ধার ও নিষাদ-প্রয়োগে রাগেশ্রীর ঢঙে এবং অবরোহে র্সণ ধপ ম গ র পর্যন্ত দেশ রাগের ন্যায়, তৎসঙ্গে বাগেশ্রী অঙ্গের জ্ঞ র স যুক্ত হলে জয়জয়ন্তী স্পষ্ট হয়ে ওঠে।

আরোহ: স র গ ম ধ ন র্স
অবরোহ: র্স ণ ধ প ম গ র, জ্ঞ র স ন্ স ধ্ ণ্ র
প্রধান অঙ্গ: র জ্ঞ র স সধ্ ণ্ র
খেয়াল: রে মন ছায়ে, কারে বদরবা। ত্রিতাল (সংগীতাঞ্জলি-৩)

ভিন্নরূপ

জয়জয়ন্তী মিশ্র রাগ। গৌড়, বিলাবল ও সুরট এই তিন রাগের মিশ্রণে এই রাগের উৎপত্তি। মন্দ্র সপ্তকের পঞ্চম থেকে মধ্য সপ্তকের ঋষভ স্বর প্রয়োগ এই রাগে খুবই শ্রুতিমধুর। জয়জয়ন্তীকে সুরট অঙ্গের রাগ গণ্য করা হয়। সুরট রাগের প্রভাব থেকে এই রাগকে সতর্কতার সহিত রক্ষা করতে হয়। রাত্রি দ্বিতীয় প্রহরের শেষাংশে (পরমেল-প্রবেশক রাগ হিসাবে) গেয়। অন্যান্য নিয়ম একরূপ।

আরোহ: স, র র, র জ্ঞ র স, ণ্ ধ্ প্, র, গ ম প, ন র্স
অবরোহ: র্সণ ধপ, ধম, র জ্ঞ র স্ন
প্রধান অঙ্গ: র জ্ঞ র স, ণ্ ধ্ প্ র

সরগম্। ত্রিতাল (1৩)

স্থায়ী

১´ •২ ০ ৩

II { -া রা ন্া সা | -া ধ্া -া ণ্া I

I রা -া -া রা | রা জ্ঞা রা সা } | -া রা জ্ঞা রা | সা ণ্া ধ্া প্া I
I ধ্া ণ্া রা -া | রা গা গা মা | মা পা পা ধা | ধা মা মা গা I
I মা গা গা রা | রা জ্ঞা রা সা II

১ আরোহ দ্রষ্টব্য। র গ ম প, ম গ র জ্ঞ র স এরূপ স্বরবিন্যাসে আরোহে পঞ্চম ব্যবহৃত হয়, সেজন্য জাতি সম্পূর্ণ উল্লিখিত।

অন্তরা

১ˊ ২ ৩

II { -া মা -া পা | -া না -া না I
I র্সা -া -া র্সা | র্রা র্জ্ঞা র্রা র্সা } | -া ধা -া ণা | র্রা -া -া র্রা I
I র্রা র্গা র্মা র্পা | র্গা র্মা র্গা র্রা | -া র্সা ণা ধা | -া পা ধা মা I
I -া গা মা গা | রা জ্ঞা রা সা II II

খেয়াল : দামিনী দমকে ডর মোহে। ত্রিতাল (ক্রমিক পুস্তকমালিকা-৪)

রাগ : রামকেলি (রামকলী)

রামকেলি রাগে দুই মধ্যম, দুই নিষাদ, কোমল ঋষভ, কোমল ধৈবত, বাকি স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। বাদী ও সম্বাদী -স্বর যথাক্রমে পঞ্চম ও ষড়্জ। সম্পূর্ণ জাতি। প্রাতঃকালে গেয়। এই রাগে কোমল ঋষভ ও কোমল ধৈবত ভৈরব রাগ অপেক্ষা কম আন্দোলিত হয়। ভৈরব রাগের সঙ্গে স্বাতন্ত্র্য রক্ষার জন্য রামকেলি রাগের বিস্তার প্রধানতঃ মধ্য ও তার সপ্তকে হয়। ক্ষ্ম প দ ণ দ প পগ ম পঋ স এরূপ স্বর-বিন্যাসে তীব্র মধ্যম ও কোমল নিষাদের প্রয়োগে এই রাগের স্বাতন্ত্র্য রক্ষিত হয়।

আরোহ : স ঋ গ ম প দ ন র্স

অবরোহ : র্স ন দ প, ক্ষ্ম প দ ণ দ প পগ ম পঋ স

প্রধান অঙ্গ : ক্ষ্ম প দ ণ দ প পগ ম পঋ স

সরগম্। ত্রিতাল (।৩)

স্থায়ী

১ˊ ২ ৩

II { সা গা মা পা | দা না দা পা I
I পা গা -া মা | ঋা ঋা সা -া } | গা মা পা দা | না র্সা -া না I
I দা ণা দা পা | ক্ষ্মা পা গা মা II

অন্তরা

১ˊ ২ ০ ৩

II { গা মা পা দা | ক্ষ্মা পা দা না I
I র্সা -া -া র্সা | দা না র্সা -া } | র্সা র্গা র্মা র্পা | র্গা র্মা র্ঋা র্সা I

১´ ২ ৩
I না দা -া না | দা পা মা গা | পা দা ক্ষা পা | দা ণা দা পা I
I -া পা -া পা | গা মা ঋা সা II II

খেয়াল : মোসে ঝুটে বৈন তুম। ত্রিতাল (সংগীতাঞ্জলি-৪)

অন্য মতে রামকেলি রাগে কেবল শুদ্ধ মধ্যম ব্যবহৃত, তীব্র মধ্যম বর্জিত। রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানে রামকেলি রাগের ব্যবহারে এই মতকেই প্রধানতঃ গ্রহণ করেছিলেন। উল্লিখিত আরোহ, অবরোহ ও প্রধান অঙ্গের স্বরবিন্যাসে তীব্র মধ্যম স্থলে শুদ্ধ মধ্যম ব্যবহার করলেই উক্ত রূপ রামকেলির আভাস পাওয়া যাবে।

খেয়াল : প্যালা মুঝে ভরি দেরে। ত্রিতাল (সঙ্গীতমঞ্জরী)

তালজ্ঞান

পূর্ব পাঠক্রমের তাল এবং চৌতাল, সুরফাঁক তাল, ধামার, রূপকড়া, নবতাল ও একাদশী। নিম্নলিখিত তালগুলির পাখোয়াজের ঠেকা দেওয়া হল :

চৌতাল। ১২ মাত্রা

I ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ I
১´ ২ ৩ ৪

ঠেকা : I ধা ধা | দিন্ তা | কৎ তাগে | দিন্ তা | তেটে কতা | গদি ঘেনে I
১´ ২ ৩ ৪

সুরফাঁকতাল। ১০ মাত্রা

I ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ I
১´ ২ ৩

ঠেকা : I ধা ধেড়ে নাক্ ধি | ঘেড়ে নাক্ | গ দ্দি ঘেড়ে নাক্ I
১´ ২ ৩

ভিন্নরূপ (সুলতাল)

I ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ I
১´ ২ ৩

ঠেকা : I ধা ধা | ধিন্ তা | কিট ধা | তেটে কতা | গদি ঘেনে I
১´ ● ২ ৩ ০

ধামার । ১৪ মাত্রা

I । । । | । । | । । | । । । | । । । । I
১´ ০ ২ ০ ৩

ঠেকা : I ক ধে টে | ধে টে | ধা -। | গ দি নে | ধে নে তা -। I
১´ ০ ২ ২

ভিন্নরূপ

I । । । । । | । । | । । । | । । । । I
১´ ২ ০ ৩

ঠেকা : I ক ধে টে ধে টে | ধা -। | গ দি নে | ধে নে তা -। I

রূপকড়া । ৮ মাত্রা

I । । । | । । | । । । I
১´ ২ ৩

ঠেকা : I ধাগে তেটে তেটে | তাগে তেটে | কেটে তাগে তেটে I
১´ ২ ৩

নবতাল । ৯ মাত্রা

I । । । | । । | । । | । । I
১´ ২ ৩ ৪

ঠেকা : I ধা দেন্ তা | তেটে কতা | গদি ঘেনে | ধাগে তেটে I
১´ ২ ৩ ৩

একাদশী । ১১ মাত্রা

I । । । | । । | । । | । । । । I
১´ ২ ৩ ৪

ঠেকা : I ধা দেন্ তা | তেটে কতা | গদি ঘেনে | ধাগে তেটে তাগে তেটে I
১´ ২ ৩ ৪

তত্ত্বসিদ্ধ অংশ

রবীন্দ্রসংগীতের তত্ত্বসিদ্ধ অংশ বিশাল ও বহুমুখী। রবীন্দ্রসংগীতে কাব্য ও সুর 'অর্ধনারীশ্বর' রূপে মিলিত ; কাজেই তত্ত্বসিদ্ধ অংশের আলোচনা বলতে কাব্য ও সুর উভয়েরই আলোচনা বোঝায়। এই আলোচনার সঙ্গে সঙ্গে শৈলী ও ধারাবাহিকতার দিক থেকে কতকগুলি প্রসঙ্গ এসে পড়ে। বর্তমান গ্রন্থে তার মধ্যে কয়েকটি বিষয় আলোচিত হবে। বিষয়গুলি যথাযথভাবে বোধগম্য হওয়ার জন্য আনুষঙ্গিক অন্যান্য বিষয়ের ভূমিকা ও আলোচনা প্রয়োজন। উল্লিখিত পরিপ্রেক্ষিতে পরবর্তী প্রসঙ্গগুলির সূত্রপাত করা হল।

প্রধানতঃ নিম্নলিখিত দৃষ্টিকোণগুলি থেকে অনুশীলন করা হলে রবীন্দ্রসংগীতের তত্ত্ব সম্বন্ধে মোটামুটিভাবে অবহিত হওয়া সম্ভব—

১. বিষয়বস্তু (ভাব-তত্ত্ব)

২. সুর

৩. তাল ও ছন্দ

৪. লয়

৫. কলিগঠন

৬. গানের শ্রেণীভেদ

৭. উচ্চারণ

৮. গান-রচনার ইতিবৃত্ত

বলা আবশ্যক যে বর্তমান খণ্ড এই সবগুলি বিষয়ের বিস্তারিত আলোচনার ক্ষেত্র নয়। বিষয়বস্তুর মান ও গুরুত্ব অনুসারে পরবর্তী খণ্ডগুলিতে তার দিক্-দর্শনের চেষ্টা করা হবে।

বিষয়বস্তু

পর্যায় ও উপপর্যায়

রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানগুলিকে ছয়টি পর্যায়ে ভাগ করেছেন— পূজা, স্বদেশ, প্রেম, প্রকৃতি, বিচিত্র ও আনুষ্ঠানিক। তার মধ্যে পূজা ও স্বদেশ পর্যায়ের গান গীতবিতান প্রথম খণ্ডে ; প্রেম, প্রকৃতি, বিচিত্র ও আনুষ্ঠানিক পর্যায়ের গান গীতবিতান দ্বিতীয় খণ্ডে এবং সকল পর্যায়ের অবশিষ্ট গান গীতবিতান তৃতীয় খণ্ডে মুদ্রিত আছে। ছয়টি

পর্যায়ের মধ্যে কোনো-কোনোটির ক্ষেত্রে আবার উপপর্যায়ও আছে। নিম্নলিখিত তালিকায় সকল পর্যায় ও উপপর্যায়ের একটি করে গানের উল্লেখ করা হল—

পূজা—

গান :	গানের ভিতর দিয়ে যখন দেখি ভুবনখানি
বন্ধু :	শুধু তোমার বাণী নয় গো
প্রার্থনা :	অন্তর মম বিকশিত করো
বিরহ :	বিশ্ব যখন নিদ্রামগন, গগন অন্ধকার
সাধনা ও সংকল্প :	প্রতিদিন আমি হে জীবনস্বামী
দুঃখ :	দুঃখের তিমিরে যদি জ্বলে
আশ্বাস :	আছে দুঃখ, আছে মৃত্যু, বিরহদহন লাগে
অন্তর্মুখে :	একমনে তোর একতারাতে একটি যে তার সেইটি বাজা
আত্মবোধন :	দাঁড়াও মন, অনন্ত-ব্রহ্মাণ্ড মাঝে
জাগরণ :	বিমল আনন্দে জাগো রে
নিঃসংশয় :	জানি জানি কোন্ আদি কাল হতে
সাধক :	নিভৃত প্রাণের দেবতা যেখানে জাগেন একা
উৎসব :	হৃদিমন্দিরদ্বারে বাজে সুমঙ্গল শঙ্খ
আনন্দ :	তোমার আনন্দ ওই এল দ্বারে
বিশ্ব :	আমার মুক্তি আলোয় আলোয় এই আকাশে
বিবিধ :	আরো চাই যে, আরো চাই গো— আরো যে চাই
সুন্দর :	ওহে সুন্দর, মরি মরি
বাউল :	আমারে কে নিবি ভাই সঁপিতে চাই
পথ :	এই আসা-যাওয়ার খেয়ার কূলে আমার বাড়ি
শেষ :	মধুর, তোমার শেষ যে না পাই

স্বদেশ— ও আমার দেশের মাটি তোমার' পরে ঠেকাই মাথা

প্রেম—

গান :	চিত্ত পিপাসিত রে গীতসুধার তরে
প্রেমবৈচিত্র্য :	একলা বসে হেরো তোমার ছবি

প্রকৃতি—

সাধারণ :	একি আকুলতা ভুবনে
গ্রীষ্ম :	দারুণ অগ্নিবাণে রে

বর্ষা :	ওই আসে ওই অতি ভৈরব হরষে
শরৎ :	মেঘের কোলে রোদ হেসেছে
হেমন্ত :	হিমের রাতে ওই গগনের দীপগুলিরে
শীত :	এল যে শীতের বেলা
বসন্ত :	আজি বসন্ত জাগ্রত দ্বারে
বিচিত্র—	এই তো ভালো লেগেছিল
আনুষ্ঠানিক—	সবারে করি আহ্বান

এখানে আনুষ্ঠানিক পর্যায়ে মাত্র একটি গানের উল্লেখ করা হল। কিন্তু অনুষ্ঠান বহু প্রকার এবং তদুপযোগী রবীন্দ্রসংগীতের সংখ্যাও কম নয়। বিষয়টি স্বতন্ত্রভাবে আলোচ্য। এই সকল পর্যায় ও উপপর্যায় ছাড়া গীতিনাট্য ও নৃত্যনাট্যগুলির বিষয়বস্তু এবং ভানুসিংহের পদাবলীর পদগুলিও পৃথকভাবে আলোচনার বিষয়।

সুর

সংগীতের মূল-তত্ত্ব

সংগীতশাস্ত্রানুযায়ী গীত, বাদ্য ও নৃত্য এই তিন কলাবিদ্যার একক অর্থে সংগীত শব্দটি প্রযোজ্য। সংগীতের মূল-তত্ত্ব কী, এই প্রশ্নের উত্তরে তিনটি বিষয় উল্লেখ করতে হয়, যথা— সুর, ছন্দ ও লয়। সর্বদেশের সর্বকালের সংগীতে এই তিনটি বিষয় অবিচ্ছেদ্যভাবে বিদ্যমান। এই তিনের মধ্যে গীত ও বাদ্যে সুর প্রধান, ছন্দ ও লয় অনুগামী— গীত বা গানে বাণী তথা কাব্য এই তিনের সঙ্গে মিলিত হয়।

সুর বলতে কী বোঝায়? সাধারণভাবে বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে, যে-কোনো সুরে কতকগুলি স্বর বিধিবদ্ধরূপে বিন্যস্ত থাকে। তার পরই স্বর সম্বন্ধে জিজ্ঞাস্য উপস্থিত হয়। স্বর যে একপ্রকার নাদ ধ্বনি বা শব্দ সে বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। শাস্ত্রোল্লেখ অনুসারী নাদ দু প্রকার— আহত নাদ ও অনাহত নাদ। আহত নাদ আঘাত-দ্বারা উৎপন্ন এবং অনাহত নাদ বিনা আঘাতে উৎপন্ন। একমাত্র যোগীগণই অনাহত নাদ উপলব্ধি করতে সমর্থ হন। আহত নাদই সংগীতের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট, কিন্তু যে-কোনোপ্রকার আহত নাদই সংগীতোপযোগী নয়। একমাত্র যেপ্রকার আহত নাদের ঝংকার ও অনুরণনে কানের ভিতর দিয়ে মরমে প'শে আনন্দ দান করার গুণ আছে, তাই সংগীতোপযোগী আহত নাদ। এই আহত নাদ কণ্ঠ থেকে উদ্ভূত

হয়ে শ্রুতি ও স্বর -রূপে মন্দ্রিত হয়ে কী ভাবে সংগীতের পরিবেশনে কার্যকর হয় তা আলোচনার যোগ্য।

স্বর ও শ্রুতি -তত্ত্ব

আমাদের কণ্ঠস্বরকে আমরা দুই প্রকারে ব্যবহার করি— ভাষা-কথনে ও সংগীত-পরিবেশনে, অর্থাৎ কথা বলায় ও গান গাওয়ায়। একই কণ্ঠের ধ্বনি ভাষা-রূপে ভাব প্রকাশ করে, আবার সেই ধ্বনি সংগীতোপযোগী হলে গান-রূপেও ভাবপ্রকাশের কারণ হয়। এই পরিপ্রেক্ষিতে বিচার করলে বোঝা যায়, স্বর শব্দটি দুই অর্থে দুই ক্ষেত্রে প্রয়োগ করা হয়— ব্যাকরণের ক্ষেত্রে ও সংগীতের ক্ষেত্রে। এ স্থলে প্রধানতঃ সংগীতের ক্ষেত্রে স্বর ও সামান্যতঃ ব্যাকরণের ক্ষেত্রে স্বর সম্বন্ধে সংক্ষেপে কিছু আলোচনা করা যেতে পারে।

আমাদের সংগীতে সপ্তক শব্দটি বহুবিদিত। সাতটি স্বরের সমষ্টি সপ্তক-পদবাচ্য। এই সাতটি স্বরের উচ্চারণ যথাক্রমে সা রে গা মা পা ধা নি। কিন্তু এগুলি স্বরের সংক্ষিপ্ত রূপ। স্বরগুলির পূর্ণনাম যথাক্রমে ষড়্‌জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদ। তার মধ্যে ষড়্‌জ গ্রামে ষড়্‌জ, ঋষভ ও গান্ধার স্বরত্রয়ের পরস্পর ক্রমিক অনুপাত যথাক্রমে পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদ স্বরত্রয়ের পরস্পর অনুপাতের সহিত তুল্যমূল্য। অর্থাৎ পঞ্চমকে ষড়্‌জ হিসাবে ধরলে পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদ যথাক্রমে ষড়্‌জ, ঋষভ ও গান্ধার হয়। তিন-স্বর-যুক্ত এই দুই প্রস্থ স্বরের মধ্যস্থলে অবস্থানের দ্বারা মধ্যম দুই দিকে যোগসূত্র স্থাপন ক'রে সপ্তক গঠন করেছে। সপ্তকের সাতটি স্বরের মধ্যে ষড়্‌জ (ষড়জ্‌ নয়— ড়য়ে হস্‌, জয়ে নয়) স্বরের স্থান শ্রেষ্ঠ। কারণ, 'ষড়্‌ভিঃ জায়তে' এই অর্থে ষড়্‌জ; অর্থাৎ যে স্বরের অনুপাতে বাকি ছয়টি স্বরের (ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদ) স্থান স্থিরীকৃত হয়, সেটিই ষড়্‌জ। কী কী বিশেষত্বের জন্যে এই সাতটি স্বরের প্রত্যেকটি স্বরপদবাচ্য সে সম্বন্ধে জানা আবশ্যক। আমাদের প্রাচীন সংগীতাচার্যগণ বলেছেন, যে অনুরণাত্মক ধ্বনি কোনো আঘাত থেকে উৎপন্ন, রঞ্জক-গুণসম্পন্ন ও শ্রোতৃচিত্তের আনন্দদায়ক, এবং নির্দিষ্ট শ্রুতিস্থান -আশ্রয়ী হয়েও নিজের স্থান থেকে উঁচে বা নিম্নে গতির ধারা বিকৃত হয়ে মনের সুখদুঃখাদি ভাবের অভিব্যক্তির সহায়ক হয়, সেই অনুরণনাত্মক ধ্বনিকে স্বর বলে।

প্রাচীন কালে আমাদের সংগীতে এক সপ্তকে উল্লিখিত সাতটি স্বর ছাড়া আরো দুটি স্বর বিশেষ নামে গণ্য হত— অন্তর গান্ধার ও কাকলী নিষাদ। সাত ও দুই

মোট এই নয়টি-সংগীতের স্বরের সঙ্গে ব্যাকরণ শাস্ত্রের অ, ই, উ ইত্যাদি স্বর গভীর সম্বন্ধ-যুক্ত। ব্যাকরণ-শাস্ত্রের স্বর বলতে সেই বর্ণগুলি বোঝায় যেগুলির উচ্চারণের জন্য অন্য কোনো বর্ণের সাহায্য আবশ্যক হয় না। সংগীতের স্বর দ্বারা যেমন ষড়্‌জ ঋষভ ও গান্ধার ইত্যাদি বোঝায়, ব্যাকরণের স্বর দ্বারা তেমনি অ ই উ ইত্যাদি বোঝায়। সংগীতের স্বর ও ব্যাকরণের স্বর যে পরস্পর গভীর সম্বন্ধ-যুক্ত নিম্নোদ্ধৃত তালিকা[১] থেকে তা পরিস্ফুট হবে—

ব্যাকরণের স্বর	ব্যাকরণের স্বরের দার্শনিক অর্থ	ব্যাকরণের স্বরের সমকক্ষ সংগীতের স্বর	সংগীতের স্বরের ভাবরূপ বা বৈশিষ্ট্য
অ	অক্ষর ব্রহ্ম বা নির্গুণ ব্রহ্ম	ষড়্‌জ	ষট্‌চক্র থেকে উৎপন্ন ও ষট্‌স্বরের জনক
ই	শক্তি	ঋষভ	বীর্য ও পরাক্রমের দ্যোতক
উ	পরিচ্ছন্ন ব্রহ্ম বা সগুণ ব্রহ্ম	গান্ধার	শৃঙ্গার, করুণ রসের দ্যোতক
ঋ	পরব্রহ্ম	অন্তর গান্ধার	বিস্তারের দ্যোতক
৯	পরমেশ্বরের মনোবৃত্তি, মায়া	কাকলী নিষাদ	বিকাশের দ্যোতক
এ	শিব-শক্তির মিলিত ভাবরূপ	মধ্যম	শান্তরস, গম্ভীর ভাব
ও	সগুণ ও নির্গুণ ব্রহ্মের মিশ্ররূপ	পঞ্চম	জাগৃতি-সূচক
ঐ	ব্রহ্ম ও জ্ঞানের একরূপতা	ধৈবত	দুই রূপ: এক রূপে শান্ত, মৃদু; দ্বিতীয়, ক্রিয়াত্মক তথা উগ্রতা, ভয় ও জুগুপ্সার ভাব
ঔ	বিশ্বে পরমতত্ত্বের ব্যাপকতা	নিষাদ	শৃঙ্গার, করুণ রস

এই তালিকায় ব্যাকরণের স্বরের আ, ঈ ও ঊ উল্লিখিত হয় নি; কারণ, আ=অ+অ, ঈ=ই+ই এবং ঊ=উ+উ, অর্থাৎ প্রত্যেকটিই হ্রস্ব স্বরের দ্বিত্ব মাত্র। তা ছাড়া অন্য নয়টি ব্যাকরণের স্বর, নয়টি সংগীতের স্বরের (অন্তর গান্ধার ও কাকলী নিষাদ -সহ) সঙ্গে সম্বন্ধযুক্ত। অবশ্য এ সম্বন্ধে আরো অনেক বিচার-বিশ্লেষণের অবকাশ আছে, কিন্তু তার বিস্তারিত আলোচনার ক্ষেত্র স্বতন্ত্র।

উল্লিখিত তালিকা থেকে প্রাচীন ষড়্‌জ গ্রামের স্বরাবলীর ও ব্যাকরণের স্বরাবলীর সম্বন্ধ ও অর্থ বোঝা যায়। এখানে একটা কথা বিশেষভাবে বলার আছে।

১ পণ্ডিত ওঙ্কারনাথ ঠাকুর -কৃত 'প্রণবভারতী' গ্রন্থ থেকে গৃহীত ও অনূদিত।

বিশেষ বিশেষ স্বরসমষ্টি দ্বারা গঠিত বিশেষ বিশেষ রাগে ব্যবহৃত স্বরাবলীর একটি সামগ্রিক ভাবরূপ প্রকাশ পায়। আবার, রাগ গানে যোজিত হলে সেই গানই সার্থক হয় যে গানে রাগের ভাবরূপ গানের তথা কাব্যের ভাবরূপের সঙ্গে সুসমঞ্জস হয়। আমাদের সংগীতের প্রাচীন যুগের আচার্যগণ এ বিষয়ে যথেষ্ট সজাগ ছিলেন, তার বহুল প্রমাণ পাওয়া যায়।

অতঃপর শ্রুতির প্রসঙ্গে আসা যাক। শ্রুতি কাকে বলে? যা শ্রবণগোচর তাই শ্রুতি[১]? যদি তাই মেনে নেওয়া যায়, তা হলে শ্রুতির প্রকৃত অর্থে যথেষ্ট ফাঁক থেকে যায়। তা হলে শ্রুতির সংজ্ঞা কী? এ সম্বন্ধে সংগীতশাস্ত্রে যে তথ্যাদি আছে তা থেকে সংক্ষেপে বলা যায়, যা স্বরের উচ্চতা-নিম্নতা-পার্থক্যের পরিমাপক, যা স্পষ্টরূপে প্রযুক্ত হলে স্বর-রূপে গণ্য এবং প্রযুক্ত না হলে শ্রুতি-রূপে গণ্য, যা স্বর থেকে ভিন্ন হয়েও অভিন্ন এবং গমকাদি প্রয়োগে প্রচ্ছন্নভাবে রাগ-অভিব্যক্তির সহায়ক, সেই অনুরণনাত্মক ও অনুরঞ্জক ধ্বনিকে শ্রুতি বলে। এ বিষয়ে কিছু স্পষ্টীকরণ আবশ্যক।

প্রাচীন সংগীতাচার্যগণ এক সপ্তকে সংগীতোপযোগী, শ্রবণযোগ্য, অনুরণনাত্মক ও অণুরঞ্জক এরূপ বাইশটি ধ্বনি-স্থান স্বীকার করেছেন ও তাদের শ্রুতি আখ্যা দিয়েছেন। অবশ্য তা ছাড়া আরো সূক্ষ্ম শ্রুত্যন্তর আছে। কিন্তু সে-সব সূক্ষ্ম ধ্বনি কানে শুনে অনুভব করা ও অনুভব করানো এবং প্রত্যক্ষ ক্রিয়ায় প্রয়োগ করা সম্ভব নয় বললে অত্যুক্তি হয় না। এজন্য আমাদের সংগীতে প্রাচীন কাল থেকে বাইশটি শ্রুতিই গণ্য হয়ে আসছে। এই বাইশটি শ্রুতির নাম যথাক্রমে— ১ তীব্রা, ২ কুমুদ্বতী, ৩ মন্দা, ৪ ছন্দোবতী, ৫ দয়াবতী, ৬ রঞ্জনী, ৭ রক্তিকা, ৮ রৌদ্রী, ৯ ক্রোধা, ১০ বজ্রিকা, ১১ প্রসারিণী, ১২ প্রীতি, ১৩ মার্জনী, ১৪ ক্ষিতী, ১৫ রক্তা, ১৬ সন্দীপনী, ১৭ আলাপিনী, ১৮ মদন্তী, ১৯ রোহিণী, ২০ রম্যা, ২১ উগ্রা, ২২ ক্ষোভিণী। প্রাচীন ষড়্‌জ গ্রামে তীব্রাকে প্রথম শ্রুতি গণ্য করে চতুর্থ শ্রুতি ছন্দোবতীতে ষড়্‌জ, সপ্তম শ্রুতি রক্তিকাতে ঋষভ, নবম শ্রুতি ক্রোধাতে গান্ধার, ত্রয়োদশ শ্রুতি মার্জনীতে মধ্যম, সপ্তদশ শ্রুতি আলাপিনীতে পঞ্চম, বিংশ শ্রুতি রম্যাতে ধৈবত ও দ্বাবিংশ শ্রুতি ক্ষোভিণীতে নিষাদ ব্যবস্থিত ছিল। তা ছাড়া ছিল অন্তর গান্ধার ও কাকলী নিষাদ যথাক্রমে একাদশ শ্রুতি প্রসারিণী ও দ্বিতীয় শ্রুতি কুমুদ্বতী -আশ্রয়ী। এ সম্পর্কে পরমশ্রদ্ধাস্পদ আচার্য ভরতঋষি বলেছেন—

ষড়্‌জশ্চতুঃশ্রুতির্জ্ঞেয়ঃ ঋষভস্ত্রিশ্রুতিঃ স্মৃতঃ।
দ্বিশ্রুতিশ্চাপি গান্ধারো মধ্যমশ্চ চতুশ্রুতিঃ॥

১ তুলনীয়: শ্রবণচ্ছ্রুতয়ো মতাঃ 'সংগীতরত্নাকর'।

চতুঃশ্রুতিঃ পঞ্চমঃ স্যাৎ ত্রিশ্রুতির্ধৈবতস্তথা।
দ্বিশ্রুতিস্তু নিষাদঃ স্যাৎ ষড়্‌জগ্রামে স্বরান্তরে ॥[১]

অর্থাৎ ষড়্‌জ চার শ্রুতি, ঋষভ তিন শ্রুতি, গান্ধার দুই শ্রুতি, মধ্যম চার শ্রুতি, পঞ্চম চার শ্রুতি, ধৈবত তিন শ্রুতি ও নিষাদ দুই শ্রুতি— ষড়্‌জগ্রামের স্বরান্তর এরূপ।

প্রাচীন কালে গায়ন-বাদন-ক্রিয়া বীণাযন্ত্রে আধারিত ছিল। বীণার উপরিভাগে মেরুকে শূন্য ধরে সেখান থেকে চার শ্রুতি অন্তরে দ্বিতীয় পর্দায় ছন্দোবতী শ্রুতি-স্থানে ষড়্‌জ এবং তার পর উল্লিখিত শ্রুতিক্রমানুযায়ী নির্দিষ্ট পর্দায় অন্যান্য স্বর ব্যবস্থিত ছিল। এইভাবে ব্যবস্থিত স্বরগ্রামই ষড়্‌জ গ্রাম নামে পরিচিত। এই ষড়্‌জ গ্রামে ষড়্‌জ, মধ্যম ও পঞ্চম চতুঃশ্রুতিক, ঋষভ ও ধৈবত ত্রিশ্রুতিক এবং গান্ধার ও নিষাদ দ্বিশ্রুতিক। নিম্ন-তালিকা দ্রষ্টব্য :

বীণার উপরিভাগ থেকে পর্দা-সংখ্যা	শ্রুতির ক্রমিক সংখ্যা ও নাম			প্রাচীন ষড়্‌জ গ্রাম
	১. তীব্রা			
১—	২. কুমুদ্বতী	…	…	(কাকলী নিষাদ)
	৩. মন্দা			
২—	৪. ছন্দোবতী	…	…	ষড়্‌জ
	৫. দয়াবতী			
	৬. রঞ্জনী			
৩—	৭. রক্তিকা	…	…	ঋষভ
	৮. রৌদ্রী			
৪—	৯. ক্রোধা	…	…	গান্ধার
	১০. বজ্রিকা			
৫—	১১. প্রসারিণী	…	…	(অন্তর গান্ধার)
	১২. প্রীতি			
৬—	১৩. মার্জনী	…	…	মধ্যম
	১৪. ক্ষিতী			
	১৫. রক্তা			
	১৬. সন্দীপনী			

১ 'নাট্যশাস্ত্র'

৭—১৭. আলাপিনী ... ... পঞ্চম
১৮. মদন্তী
১৯. রোহিণী
৮—২০. রম্যা ... ... ধৈবত
২১. উগ্রা
২২. ক্ষোভিণী ... ... নিষাদ

কিন্তু বর্তমানে ষড়্‌জ গ্রামের মধ্যমকে, ভরতোক্ত অবিনাশী, অবিলোপী ও অলঙ্ঘ্য মধ্যমকে, ষড়্‌জ গণ্য করে গায়ন ও বাদন -ক্রিয়া সম্পন্ন হয়। ষড়্‌জ স্থানের এরূপ পরিবর্তনে আভ্যন্তরিক স্বরের শ্রুত্যন্তর ব্যবস্থার কিছু কিছু পরিবর্তন হয়েছে, কিন্তু তা হলেও ষড়্‌জ গ্রামে ও আধুনিক স্বর-সপ্তকে শ্রুতিসংখ্যা মোট বাইশই আছে। নিম্নলিখিত তালিকা[১] দৃষ্টে বিষয়গুলি পরিস্ফুট হবে। উক্ত তালিকায় ক্রমিক শ্রুতি-সংখ্যা ও নাম, প্রাচীন ষড়্‌জ গ্রাম, প্রাচীন ষড়্‌জ গ্রামের সঙ্গে তুলনায় আধুনিক স্বর-প্রাপ্তি, বিকৃত স্বর, বিকৃত স্বরের নাম, কয়েকটি বিকৃত স্বরের ক্ষেত্রে মতান্তরে গ্রাহ্য নাম ইত্যাদি উল্লেখ করা হল। তাতে আশা করি বিষয়গুলি তুলনামূলকভাবে একসঙ্গে দেখে বুঝে নেওয়ার সুবিধা হবে।

শ্রুতি সংখ্যা	শ্রুতি নাম	প্রাচীন ষড়্‌জ গ্রাম	আধুনিক স্বর	বিকৃত স্বর	মতান্তরে বিকৃত স্বর
১.	তীব্রা				
২.	কুমুদ্বতী	(কাকলী নিষাদ)			
৩.	মন্দা				
৪.	ছন্দোবতী	ষড়্‌জ			
৫.	দয়াবতী				
৬.	রঞ্জনী				
৭.	রক্তিকা	ঋষভ			
৮.	রৌদ্রী				
৯.	ক্রোধা	গান্ধার			
১০.	বজ্রিকা				
১১.	প্রসারিণী	(অন্তর গান্ধার)			

১ পণ্ডিত ওঙ্কারনাথ ঠাকুর -কৃত 'সংগীতাঞ্জলি' গ্রন্থ থেকে গৃহীত ও লিপ্যন্তরিত।

শ্রুতি সংখ্যা | নাম	প্রাচীন ষড়্জ গ্রাম	আধুনিক স্বর	বিকৃত স্বর	মতান্তরে বিকৃত স্বর
১২. প্রীতি				
১৩. মার্জনী	মধ্যম	ষড়্জ		
১৪. ক্ষিতী	... ...	... ...	অতিকোমল ঋষভ	
১৫. রক্তা	... ...	... ...	কোমল ঋষভ	
১৬. সন্দীপনী	... ...	... ...	প্রাচীন শুদ্ধ (ত্রিশ্রুতি) ঋষভ	
১৭. আলাপিনী	পঞ্চম	ঋষভ		
১৮. মদন্তী	... ...	... ...	অতিকোমল গান্ধার	
১৯. রোহিণী	... ...	... ...	কোমল গান্ধার	
২০. রম্যা	ধৈবত	গান্ধার		
২১. উগ্রা	... ...	... ...	তীব্র গান্ধার	
২২. ক্ষোভিণী	নিষাদ	মধ্যম		
১. তীব্রা	... ...	... ...	তীব্র মধ্যম	
২. কুমুদ্বতী	(কাকলী নিষাদ)	... ...	তীব্রতর মধ্যম	
৩. মন্দা	... ...	... ...	তীব্রতম মধ্যম	
৪. ছন্দোবতী	ষড়্জ	পঞ্চম		
৫. দয়াবতী	... ...	... ...	অতিকোমল ধৈবত	
৬. রঞ্জনী	... ...	... ...	কোমল ধৈবত	
৭. রক্তিকা	ঋষভ	ধৈবত		
৮. রৌদ্রী	... ...	... ...	অতিকোমল নিষাদ	তীব্র (চতুঃশ্রুতি) ধৈবত
৯. ক্রোধা	গান্ধার	(কোমল নিষাদ)	... ...	অতিকোমল নিষাদ
১০. বজ্রিকা	... ...	... ...	অনুকোমল নিষাদ	কোমল নিষাদ
১১. প্রসারিণী	(অন্তর গান্ধার)	নিষাদ		
১২. প্রীতি	... ...	... ...	তীব্র নিষাদ	
১৩. মার্জনী	মধ্যম	ষড়্জ		

এখানে একটা বিষয় উল্লেখ করা প্রয়োজন। প্রাচীন ষড়্জ গ্রামের গান্ধার ও নিষাদ বর্তমান কোমল গান্ধার ও কোমল নিষাদের সঙ্গে তুলনীয়, যদিও কিঞ্চিৎ পার্থক্য আছে। ষড়্জ গ্রামের মধ্যম স্বরকে ষড়্জ গণ্য করে যে আধুনিক স্বরাবলী পাওয়া যায়, তাতে নিষাদ কোমল ও অন্য স্বরগুলি শুদ্ধ হয়— যা খাম্বাজ রাগের স্বরাবলীর লক্ষণ। কিন্তু আধুনিক শুদ্ধ স্বর-সপ্তকে এই কোমল নিষাদের পরিবর্তে ষড়্জ গ্রামের অন্তর গান্ধারের সঙ্গে আনুপাতিক সম্বন্ধযুক্ত নিষাদকে (বর্তমান শুদ্ধ নিষাদ) গ্রহণ করা হয়েছে। পূর্ববর্তী তালিকা দ্রষ্টব্য।

বর্তমানে সাধারণভাবে বলা হয়, স্বর বারোটি, যথা— ষড়্জ, কোমল ঋষভ, ঋষভ, কোমল গান্ধার, গান্ধার, মধ্যম, তীব্র মধ্যম, পঞ্চম, কোমল ধৈবত, ধৈবত, কোমল নিষাদ ও নিষাদ। পূর্বের আলোচনা থেকে জানা গেছে, এক সপ্তকে শ্রুতিসংখ্যা বাইশ। উক্ত বারোটি স্বর বাইশ শ্রুতির মধ্যে বারোটি শ্রুতি-স্থান আশ্রয় করে আছে; আরো দশটি শ্রুতি অতিরিক্ত থেকে যায়। এই শ্রুতিগুলির কার্যকরতা কী? এ সম্বন্ধে আলোচনার পূর্বে আর একটি তত্ত্ব সম্বন্ধে অবহিত হওয়া প্রয়োজন। সেটি হল, স্বর-সংবাদ তত্ত্ব।

আমাদের সংগীতে স্বর-সংবাদ একটি অপরিহার্য তত্ত্ব। বিষয়টি সরলভাবে বুঝতে হলে একটি দৃষ্টান্তের সাহায্য নেওয়া সুবিধাজনক। সামাজিক ক্ষেত্রে বন্ধুত্ব ও শত্রুতা শব্দ দুটি পরিচিত। যেখানে বন্ধুত্ব সেখানেই সমন্বয় ও ভাবের আদান-প্রদান হয়। শত্রুতার ক্ষেত্রে তার উল্টা ভাব। সংগীতে স্বরগুলিও পরস্পর বন্ধু অথবা শত্রুর ভাব ধারণ করে, তাকে বলা হয় যথাক্রমে সংবাদ ও বিবাদ। দুটি স্বরের মধ্যে পরস্পর ধ্বনি-সামঞ্জস্য হলে হয় স্বর-সংবাদ, কিন্তু ধ্বনি-সামঞ্জস্য না হলে বিবাদ উপস্থিত হয়। একটা দৃষ্টান্ত নেওয়া যাক। তানপুরা সামনাসামনি রাখলে মাঝখানের তার দুটি ষড়্জে, ডান দিকের প্রথম তারটি মন্দ্র পঞ্চমে ও বাঁ দিকের শেষ তারটি মন্দ্র ষড়্জে বাঁধা হয়। উক্ত রীতিতে তানপুরা ঠিকভাবে মেলানো হলে ষড়্জের সঙ্গে পঞ্চমের সংবাদ সাধিত হয় এবং আওয়াজ সুরেলা মনে হয়। ষড়্জের সঙ্গে পঞ্চমের তেরো শ্রুত্যন্তর (তালিকা দ্রষ্টব্য)। এ ক্ষেত্রে ষড়্জ ও পঞ্চমের সঙ্গে তেরো শ্রুত্যন্তরে— ষড়্জ-পঞ্চম ভাবে সংবাদ হয়। কিন্তু পঞ্চমের তারটি চড়িয়ে বা নামিয়ে দিলে এই সংবাদ বিঘ্নিত হয়ে বিবাদ উপস্থিত হয় এবং আওয়াজ বেসুরো মনে হয়। আবার তানপুরার প্রথম তারটি পঞ্চমের পরিবর্তে মধ্যমে ঠিকভাবে মেলালে বোঝা যাবে, এ ক্ষেত্রেও ধ্বনির সামঞ্জস্য ঘটে অর্থাৎ ষড়্জ ও মধ্যমের মধ্যে স্বর-সংবাদ হয়। ষড়্জের সঙ্গে মধ্যমের নয় শ্রুত্যন্তর (তালিকা দ্রষ্টব্য)। ষড়্জ ও মধ্যমের মধ্যে

নয় শ্রুত্যন্তরে— ষড়্‌জ-মধ্যম ভাবে সংবাদ হয়। কিন্তু মধ্যমের তার উঁচু-নিচু করলে সংবাদ বিচ্ছিন্ন হয়ে বেসুরো আওয়াজের সৃষ্টি করে। তা হলে দেখা যাচ্ছে, ষড়্‌জ ও মধ্যম স্বর নয় শ্রুত্যন্তরে— ষড়্‌জ-মধ্যম ভাবে সংবাদ সাধন করে এবং ষড়্‌জ ও পঞ্চম তেরো শ্রুত্যন্তরে ষড়্‌জ-পঞ্চম ভাবে সংবাদ সাধন করে। শুধু তাই নয়, যে-কোনো দুটি স্বরের মধ্যে নয় শ্রুতি বা তেরো শ্রুতির অন্তর থাকলে যথাক্রমে ষড়্‌জ-মধ্যম ভাবে বা ষড়্‌জ-পঞ্চম ভাবে সংবাদ সাধিত হয়। এ প্রসঙ্গে নিম্নোদ্ধৃত তালিকা প্রণিধানযোগ্য—

ষড়্‌জ-মধ্যম সংবাদ		ষড়্‌জ-পঞ্চম সংবাদ	
ষড়্‌জ	—মধ্যম	ষড়্‌জ	—পঞ্চম
কোমল ঋষভ	—তীব্র মধ্যম	কোমল ঋষভ	—কোমল ধৈবত
ঋষভ	—পঞ্চম	ঋষভ	—ধৈবত
কোমল গান্ধার	—কোমল ধৈবত	কোমল গান্ধার	—কোমল নিষাদ
গান্ধার (আধুনিক)	—ধৈবত (ত্রিশ্রুতিক)	গান্ধার (আধুনিক)	—নিষাদ (আধুনিক)
মধ্যম	—কোমল নিষাদ	মধ্যম	—তার ষড়্‌জ

রাগের বাদী-সম্বাদী তত্ত্ব এই ষড়্‌জ-মধ্যম ভাব অথবা ষড়্‌জ-পঞ্চম ভাবের উপর প্রতিষ্ঠিত। অর্থাৎ রাগের বাদী ও সম্বাদীর মধ্যে হয় ষড়্‌জ-মধ্যম ভাব তথা নয় শ্রুত্যন্তর অথবা ষড়্‌জ-পঞ্চম ভাব তথা তেরো শ্রুত্যন্তর থাকা আবশ্যক। এই পরিপ্রেক্ষিতে রাগের বাদী সম্বাদী ঠিক ধার্য হয়েছে কি না সহজেই যাচাই করে নেওয়া সম্ভব। একমাত্র ভয়ানক রসের রাগের ক্ষেত্রে এ নিয়মের ব্যতিক্রম হতে পারে। যেমন মারবা রাগে ধৈবত বাদী ও কোমল ঋষভ সম্বাদী। ধৈবত থেকে কোমল ঋষভ আট শ্রুত্যন্তর মাত্র, যা ষড়্‌জ-মধ্যম বা ষড়্‌জ-পঞ্চম ভাবের বহির্ভূত। কিন্তু যেহেতু মারবা ভয়ানক রসের রাগ, সেজন্য এই রাগের পক্ষে ধৈবত ও কোমল ঋষভের বিবাদের প্রয়োজন আছে এবং সেজন্যই এই রাগে বাদী ও সম্বাদী হিসাবে যথাক্রমে ধৈবত ও কোমল ঋষভ গ্রাহ্য। নয় শ্রুত্যন্তর ও তেরো শ্রুত্যন্তর স্বর-সংবাদই প্রধান। তা ছাড়া, ছয় শ্রুত্যন্তর ও সাত শ্রুত্যন্তর সংবাদও প্রামাণিক-ভাবে স্বীকৃত— অবশ্য এ দুটি অপেক্ষাকৃত অল্পপ্রধান সংবাদ।

রাগ-রূপায়ণের ক্ষেত্রে স্বর-সংবাদ সম্বন্ধে সম্যক্ জ্ঞান থাকা প্রয়োজন। তা না হলে রাগ-রূপায়ণ ব্যাহত হয়। এ দিক থেকেও বিষয়টি আলোচনার যোগ্য। যেমন ধরা যাক, ভীমপলশ্রী ও মালকোষ রাগ। দুটি রাগেই কোমল নিষাদ ব্যবহৃত হয়। দুই রাগে ব্যবহৃত কোমল নিষাদের স্বরূপ অর্থাৎ আশ্রিত শ্রুতি-স্থান সম্বন্ধে

আলোচনা করলেই বিষয়টি পরিস্ফুট হবে। পঞ্চম-যুক্ত ভীমপলশ্রী রাগ পরিবেশন-কালে তানপুরার ডান দিকের প্রথম তারটি মন্দ্র পঞ্চমে বাঁধা হয়। কিন্তু পঞ্চম-বর্জিত ও মধ্যম-যুক্ত মালকোষ রাগ পরিবেশন-কালে তানপুরার সেই তারটি মন্দ্র মধ্যমে বাঁধা হয়। ভীমপলশ্রী রাগ পঞ্চম-যুক্ত, আর মালকোষ রাগ পঞ্চম-বর্জিত, এই কারণ ছাড়াও তানপুরার তার উক্ত রীতিতে বাঁধার অন্য গূঢ় কারণ আছে। যাঁরা যোগ্য গুরুর নিকট রাগসংগীতের চর্চা করেন তাঁরা জানেন ও উপলব্ধি করেন, ভীমপলশ্রীর কোমল নিষাদ সাধারণ কোমল নিষাদ অপেক্ষা এক শ্রুতি উঁচু। কোমল নিষাদ ক্ষোভিণী শ্রুতি -আশ্রয়ী (ষড়্‌জ গ্রাম দ্রষ্টব্য) এবং পঞ্চম থেকে পাঁচ শ্রুত্যন্তরে অবস্থিত। পূর্বের স্বর-সংবাদ সম্বন্ধে আলোচনা থেকে জানা গেছে, পাঁচ শ্রুত্যন্তরে স্বর-সংবাদ হয় না। সেজন্য ভীমপলশ্রী রাগে কোমল নিষাদ ক্ষোভিণীর পরবর্তী শ্রুতি-তীব্রাকে আশ্রয় করে এবং পঞ্চমের সঙ্গে ষট্ শ্রুত্যন্তর রক্ষা ক'রে সংবাদ সাধন করে। অর্থাৎ তানপুরার পঞ্চমের তারের সঙ্গে তীব্রা শ্রুতি-আশ্রয়ী নিষাদের ষট্ শ্রুত্যন্তর সংবাদ হয়। সে ক্ষেত্রে তীব্রা শ্রুতি -আশ্রয়ী এই কোমল নিষাদ স্বর-রূপ গ্রহণ করে এবং ক্ষোভিণী কোমল নিষাদ -রূপী স্বরত্ব বর্জন ক'রে শ্রুতি হিসাবে গণ্য হয় ও ভীমপলশ্রী রাগে প্রয়োগহীনভাবে থেকে যায়। অপর পক্ষে, মালকোষ রাগে কোমল নিষাদ ক্ষোভিণী-শ্রুতি আশ্রয়ী ও মধ্যম থেকে নয় শ্রুত্যন্তরে অবস্থিত। সেজন্য তানপুরার মধ্যমের সঙ্গে এই কোমল নিষাদের নয় শ্রুত্যন্তরে ষড়্‌জ-মধ্যম ভাবে সংবাদ সাধিত হয়। সুতরাং মালকোষ রাগে ক্ষোভিণী শ্রুতি তার কোমল নিষাদ স্বর-রূপ ধারণ করে রাখে, কিন্তু তীব্রা শ্রুতি, যা ভীমপলশ্রী রাগে কোমল নিষাদের স্বর-রূপ গ্রহণ করে, তা শ্রুতি হিসাবে অপ্রযুক্ত থেকে যায়। সেজন্যই আমাদের প্রাচীন সংগীতাচার্যগণ বলেছেন, শ্রুতি ও স্বর পরস্পর পৃথক হয়েও অভিন্ন। তুলনামূলকভাবে অন্যান্য রাগগুলি বিশ্লেষণ করলেও দেখা যাবে, বিশেষ বিশেষ রাগে বিশেষ বিশেষ স্বরের আশ্রিত শ্রুতি-স্থান পৃথক এবং আবহমান কাল থেকে স্বীকৃত বাইশ শ্রুতিই আমাদের সংগীতের প্রত্যক্ষ ক্রিয়ার ক্ষেত্রে প্রযুক্ত। যে রাগে যে শ্রুতিগুলি ব্যবহৃত হয় সে রাগে সেই শ্রুতিগুলি স্বররূপে গণ্য হয় এবং অবশিষ্টগুলি শ্রুতিরূপে গুপ্ত থাকে।

রাগ

সংগীত-গ্রন্থাদিতে রাগ ও রাগিণীর উল্লেখ পাওয়া যায়। ছয়টি প্রধান রাগ ও প্রত্যেক রাগের গণ্ডিবদ্ধ ছয়টি (বা পাঁচটি) করে মোট ছত্রিশটি (বা ত্রিশটি)

রাগিণী এবং তাদের নানা শাখা প্রশাখা ইত্যাদি গণ্য ছিল। কোন্ ছয়টি রাগ ও কোন্ ছত্রিশটি রাগিণী এ সম্বন্ধে মতভেদও ছিল। যা হোক, বর্তমানে 'রঞ্জয়তি ইতি রাগঃ' অর্থাৎ যে স্বর শ্রবণ-রঞ্জন করে তাই রাগ এই অর্থে সবই রাগ হিসাবেও গণ্য হয়। তবে কেউ যদি রাগের নামের তত্ত্ব ও লিঙ্গ -বিচারে রাগ ও রাগিণী পৃথক পৃথক শব্দ ব্যবহার করেন, যথা ভৈরব রাগ, ভৈরবী রাগিণী ইত্যাদি, তা হলে আপত্তির কী আছে!

গানের গঠন ও রাগ-রূপায়ণের কতকগুলি বিধিবদ্ধ নিয়ম আছে। তৎসম্বন্ধে জানার পূর্বে রাগের ক্ষেত্রে প্রযুক্ত কতকগুলি পারিভাষিক শব্দের সংজ্ঞা ও অর্থ জানা প্রয়োজন। সেজন্য প্রথমে সেই সংজ্ঞাগুলি সম্বন্ধে উল্লেখ করা সমীচীন হবে।

শ্রুতি ও স্বর সম্বন্ধে পূর্বে আলোচনা করা হয়েছে। স্বর শুদ্ধ ও বিকৃতভেদে দুপ্রকার।

শুদ্ধ স্বর ॥ আধুনিক স্বরগ্রামে আকারমাত্রিক স্বরলিপি-পদ্ধতি অনুযায়ী স র গ ম প ধ ন এই সাতটি শুদ্ধ স্বর, শুদ্ধ স্বর-সপ্তক নামে অভিহিত।

বিকৃত স্বর ॥ বিকৃত স্বর দু প্রকার, কোমল ও তীব্র। কোমল স্বর: যে শুদ্ধ স্বর নিজস্থান পরিবর্তন ক'রে তৎপূর্ববর্তী নিম্ন কোনো শ্রুতি-স্থানকে আশ্রয় করে তাকে কোমল স্বর বলা হয়। কোমল স্বর— কোমল ঋষভ, কোমল গান্ধার কোমল ধৈবত ও কোমল নিষাদ। তীব্র স্বর: যে শুদ্ধ স্বর নিজ স্থান পরিবর্তন ক'রে তৎপরবর্তী উচ্চ কোনো শ্রুতি-স্থানকে আশ্রয় করে তাকে তীব্র স্বর বলা হয়। তীব্র স্বর— তীব্র মধ্যম।

উল্লেখযোগ্য যে, এক সপ্তকে যে বাইশটি শ্রুতি আছে তার মধ্যে দুটিতে ষড়্‌জ ও পঞ্চম স্বরদ্বয় অচল স্বররূপে অবস্থিত; ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, ধৈবত ও নিষাদ এই পাঁচটি স্বর শুদ্ধ, কোমল বা তীব্র অবস্থার তর-তম-ভেদে বাকি কুড়িটি শ্রুতি-স্থান অধিকার করে।

ব্যবহৃত স্বর ও বর্জিত স্বর ॥ কোনো রাগে শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরগুলির মধ্যে যে যে স্বর প্রযুক্ত হয় সেই রাগের ক্ষেত্রে ওই স্বরগুলিকে ব্যবহৃত স্বর বলা হয়। যে স্বর যে রাগে প্রয়োগ করা হয় না সে স্বর সে রাগের ক্ষেত্রে বর্জিত স্বর হিসাবে গণ্য হয়।

জাতি ॥ রাগের জাতি[১] রাগে ব্যবহৃত স্বরের সংখ্যা নির্দেশ করে। জাতি

১ জাতি শব্দটি রাগসংগীতে ভিন্ন অর্থেও প্রযুক্ত।

প্রধানতঃ তিন প্রকার, সম্পূর্ণ, ষাড়ব ও ঔড়ব। সম্পূর্ণ জাতি দ্বারা রাগের আরোহে ও অবরোহে সাতটি স্বরেরই ব্যবহার সূচিত করে; ষাড়ব ও ঔড়ব জাতি দ্বারা রাগের আরোহে ও অবরোহে যথাক্রমে ছয়টি ও পাঁচটি স্বরের ব্যবহার নির্দেশ করে। —এই তিনটি শুদ্ধ জাতি হিসাবে গণ্য। তা ছাড়া রাগের আরোহে ও অবরোহে ব্যবহৃত সংখ্যায় পার্থক্যের জন্য ছয়টি মিশ্র জাতির উদ্ভব হয়। ফলে জাতির মোট সংখ্যা নয়টি। নিম্নলিখিত তালিকা দ্রষ্টব্য—

স্বর-সংখ্যা	জাতি
আরোহে সাতটি ও অবরোহে সাতটি	সম্পূর্ণ-সম্পূর্ণ (বা সম্পূর্ণ)
আরোহে সাতটি ও অবরোহে ছয়টি	সম্পূর্ণ-ষাড়ব
আরোহে সাতটি ও অবরোহে পাঁচটি	সম্পূর্ণ-ঔড়ব
আরোহে ছয়টি ও অবরোহে সাতটি	ষাড়ব-সম্পূর্ণ
আরোহে ছয়টি ও অবরোহে ছয়টি	ষাড়ব-ষাড়ব (বা ষাড়ব)
আরোহে ছয়টি ও অবরোহে পাঁচটি	ষাড়ব-ঔড়ব
আরোহে পাঁচটি ও অবরোহে সাতটি	ঔড়ব-সম্পূর্ণ
আরোহে পাঁচটি ও অবরোহে ছয়টি	ঔড়ব-ষাড়ব
আরোহে পাঁচটি ও অবরোহে পাঁচটি	ঔড়ব-ঔড়ব (বা ঔড়ব)

এই তালিকা সম্বন্ধে বক্তব্য, পাঁচটির কম স্বর দ্বারা গঠিত রাগের জাতি সম্বন্ধে কোনো উল্লেখ নেই। কিন্তু গুণী ব্যক্তিরা বলেন, পাঁচটির কম স্বর দ্বারা গঠিত রাগ আছে, তবে রাগত্বের ন্যূনতার জন্য তা প্রায় অপ্রচলিত।

আরোহ ॥ স্বরের ক্রমিক উচ্চ গতিকে আরোহ বলে, যথা— স র গ ম প ধ ন র্স। আরোহের এরূপ ক্রমকে সরল আরোহ বলে।

অবরোহ ॥ স্বরের ক্রমিক নিম্ন গতিকে অবরোহ বলে, যথা— র্স ন ধ প ম গ র স। অবরোহের এরূপ ক্রমকে সরল অবরোহ বলে।

বক্র স্বর ॥ আরোহে কোনো স্বর যখন তৎপরবর্তী উঁচু স্বরে সোজা না গিয়ে পূর্ববর্তী নিচু কোনো স্বরকে আশ্রয় করে যায়, তখন সেই স্বর আরোহে বক্র হয়। যথা— প ধ নধর্স, এ ক্ষেত্রে আরোহে নিষাদ বক্র। আবার অবরোহে কোনো স্বর যখন তৎপূর্ববর্তী নিচু স্বরে সোজা না নেমে পরবর্তী উঁচু কোনো স্বরকে আশ্রয় করে যায়, তখন সেই স্বর অবরোহে বক্র হয়। যথা—প ম গ ম র গ, এ ক্ষেত্রে অবরোহে গান্ধার বক্র।

বক্র আরোহ ॥ আরোহের ক্রম সোজা না হয়ে বক্রভাবে বিন্যস্ত হলে তাকে বক্র আরোহ বলে। যথা— স গ র ম গ প ম ধ প র্স।

বক্র অবরোহ ॥ অবরোহের ক্রম সোজা না হয়ে বক্রভাবে বিন্যস্ত হলে তাকে বক্র অবরোহ বলে। যথা— র্স ধ ন প ধ ম প গ ম র স।

প্রত্যেক রাগে ব্যবহৃত বিশেষ বিশেষ স্বরের নির্দিষ্ট কার্যকরতা থাকে। প্রাচীনকালে এরূপ বিভিন্ন কার্যকরতা গ্রহ, অংশ, ন্যাস, বিন্যাস, অপন্যাস প্রভৃতি পারিভাষিক শব্দ দ্বারা প্রকাশ করা হত। যে কারণেই হোক, ওই শব্দগুলির ব্যবহার বর্তমানে খুব কমই পাওয়া যায়। বর্তমানে বাদী, সম্বাদী, বিবাদী, অনুবাদী ইত্যাদি শব্দগুলি প্রচলিত। এখানে এই শব্দগুলি সম্বন্ধেই শুধু সংক্ষেপে আলোচনা করা হবে।

বাদীস্বর ॥ বাদীস্বর সম্বন্ধে বর্তমানে কেউ কেউ বলেন, রাগের প্রধান স্বর অর্থাৎ পুনঃ পুনঃ ব্যবহৃত এবং স্থিতিস্থাপক স্বর যা রাগের রূপায়ণে সর্বাপেক্ষা বেশি সাহায্য করে তাই বাদীস্বর। এবং বাদীস্বরকে প্রাচীন অংশস্বরের তুল্য জ্ঞান করা হয়। কিন্তু প্রকৃতপক্ষে কোনো স্বর দশটি লক্ষণ-যুক্ত হলে তবেই অংশস্বর হতে পারে। ভরতের নাট্যশাস্ত্রানুযায়ী উক্ত দশটি লক্ষণ এরূপ—

যস্মিন্‌বসতি রাগস্তু যস্মাচ্চৈব প্রবর্ততে।
তেন বৈ তারমন্দ্রাণাং যোঽত্যর্থমুপলভ্যতে।
মন্দ্রশ্চ তারবিষয়া পঞ্চস্বরপরা গতিঃ ॥
অনেক স্বরসংযোগো যোঽত্যর্থমুপলভ্যতে।
অন্যচ্চ বলিনো যস্য সংবাদী চানুবাদ্যপি ॥
গ্রহোপন্যাসবিন্যাস বিন্যাসাভ্যাসগোচরঃ।
পরিবার্য স্থিতো যস্তু সোংশোঃ স্যাদ্‌দশলক্ষণঃ ॥

অর্থাৎ—১. যে স্বরে রাগত্ব আছে, ২. যে স্বর রাগের রস উৎপাদনের পক্ষে উপযোগী, ৩. যে স্বরের মন্দ্রসপ্তকে পাঁচ স্বর পর্যন্ত অবরোহ গতি পৌঁছয়, ৪. যে স্বরের তার সপ্তকে পাঁচ স্বর পর্যন্ত আরোহ-গতি পৌঁছয়, ৫. যে স্বর অন্যান্য স্বর দ্বারা পরিবেষ্টিত থাকে, ৬. যে স্বরের সংবাদী ও অনুবাদী স্বর বলবান, ৭-১০, গ্রহ, ন্যাস, অপন্যাস ও বিন্যাস স্বর উচ্চারণের সময় যে স্বরের সর্বদা সন্ধান মেলে— এই দশ লক্ষণ-যুক্ত স্বরকে অংশস্বর বলা হয়।

সম্বাদীস্বর ॥ বাদীস্বর থেকে যে স্বরে নয় শ্রুত্যন্তরে ষড়্‌জ-মধ্যম ভাব বর্তমান অথবা তেরো শ্রুত্যন্তরে ষড়্‌জ-পঞ্চম ভাব বর্তমান তাকে সম্বাদীস্বর বলে। এ প্রসঙ্গেও বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য—

যযোশ্চ নবকত্রয়োদশশ্রুত্যন্তরে তাবন্যোন্যসংবাদিনৌ

যথা ষড়্জগ্রামে ষড়্জমধ্যমৌ, ষড়্জপঞ্চমৌ ঋষভধৈবতৌ, গান্ধারনিষাদৌ।[১]

বিবাদীস্বর ॥ ভরতের নাট্যশাস্ত্রানুযায়ী যে স্বরগুলির মধ্যে কুড়ি শ্রুতির পার্থক্য সেগুলি পরস্পর বিবাদী স্বররূপে গণ্য। কিন্তু বর্তমানে এও বলা হয়, যে স্বর রাগে স্বভাবতঃ ব্যবহৃত হয় না, পরন্তু স্বরবিন্যাসের বিশেষ নিয়মের অধীনে প্রযুক্ত হয়ে রাগের রঞ্জকত্ব বৃদ্ধি করে তাকে বিবাদী স্বর বলে।— এ সম্বন্ধে শ্রুতি-সংখ্যার কোনো উল্লেখ পাওয়া যায় না।

অনুবাদীস্বর ॥ বাদী, সম্বাদী ও বিবাদী স্বর ছাড়া বাকি যে স্বরগুলি অনুগামী হয়ে রাগরূপায়ণে সহায়তা করে, সে স্বরগুলিকে অনুবাদীস্বর বলে।

প্রধান অঙ্গ বা পকড় ॥ রাগবাচক সংক্ষিপ্ত স্বরবিন্যাসকে প্রধান অঙ্গ বা পকড় বলে।

সময় ॥ ভিন্ন ভিন্ন রাগ পরিবেশনের জন্য নির্দিষ্ট সময় অনুসৃত হয়ে আসছে। স্বর ও রাগের রস ও ভাবের প্রতি লক্ষ্য রেখে বিভিন্ন সময় নির্দিষ্ট। সূর্যোদয়ের সঙ্গে সঙ্গে দিনের আরম্ভ সূচিত হয়। সূর্যোদয় থেকে সূর্যাস্ত পর্যন্ত দিবাভাগকে চার প্রহর এবং সূর্যাস্ত থেকে সূর্যোদয় পর্যন্ত রাত্রিভাগকে চার প্রহর গণ্য করে মোট আট প্রহরে এক দিন ধরা হয়।— আমাদের রাগগুলি পরিবেশনের সময় তদনুযায়ী প্রধানতঃ আট ভাগে ভাগ করা হয়েছে। সূর্যোদয়ের সঙ্গে সঙ্গে প্রকৃতি যেমন বিকশিত হয় এবং ক্রমশঃ মধ্যাহ্নে বিকাশ পূর্ণ হয়, তার পর মধ্যাহ্ন থেকে সন্ধ্যা পর্যন্ত যেমন ক্রমশঃ স্তিমিত হয়ে আসে— প্রকৃতির এই-সব বিকশিত এবং স্তিমিত অবস্থার সঙ্গে স্বর ও রাগের পারস্পরিক সম্পর্ক সম্বন্ধে গভীরভাবে বিচার ও বিশ্লেষণ করে দেখা প্রয়োজন। কারণ তা হলেই ভিন্ন ভিন্ন রাগের জন্য নির্দিষ্ট ভিন্ন ভিন্ন সময় নির্ধারণের তাৎপর্য হৃদয়ঙ্গম করা সম্ভব হবে। এ সম্পর্কে রবীন্দ্র-নাথের অভিমত বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ—

"মনে করুন, পূরবীতেই বা কেন সন্ধ্যাকাল মনে আসে আর ভৈঁরোতেই বা কেন প্রভাত মনে আসে? পূরবীতেও কোমল সুরের বাহুল্য, ভৈঁরোতেও কোমল সুরের বাহুল্য তবে উভয়েতে বিভিন্ন ফল উৎপন্ন করে কেন? তাহা কি কেবল-মাত্র প্রাচীন সংস্কার হইতে হয়? তাহা নহে। তাহার গূঢ় কারণ বিদ্যমান আছে। প্রথমত প্রভাতের রাগিণী ও সন্ধ্যার রাগিণী উভয়েতেই কোমল সুরের

১. 'নাট্যশাস্ত্র'

আবশ্যক। প্রভাত যেমন অতি ধীরে ধীরে, অতি ক্রমশ নয়ন উন্মীলিত করে, সন্ধ্যা তেমনি অতি ধীরে ধীরে অতি ক্রমশ নয়ন নিমীলিত করে। অতএব কোমল সুরগুলির, অর্থাৎ যে সুরের মধ্যে ব্যবধান অতি অল্প, যে সুরগুলি অতি ধীরে ধীরে অতি অলক্ষিত ভাবে পরস্পর পরস্পরের উপর মিলাইয়া যায়, সন্ধ্যা ও প্রভাতের রাগিণীতে সেই সুরের অধিক আবশ্যক। তবে প্রভাতে ও সন্ধ্যায় কী কী বিষয়ে প্রভেদ থাকা উচিত? না, একটাতে সুরের ক্রমশ উত্তরোত্তর বিকাশ, আর-একটাতে অতি ধীরে ধীরে ক্রমশ নিমীলন হইয়া আসা আবশ্যক। ভেঁরোতে ও পূরবীতে সেই বিভিন্নতা রক্ষিত হইয়াছে, এইজন্যই প্রভাত ও সন্ধ্যা উক্ত দুই রাগিণীতে মূর্তিমান।...

"আমাদের সংগীত যখন জীবন্ত ছিল, তখন ভাবের প্রতি যেরূপ মনোযোগ দেওয়া হইত সেরূপ মনোযোগ আর কোনো দেশের সংগীতে দেওয়া হয় কি না সন্দেহ। আমাদের দেশে যখন বিভিন্ন ঋতু ও বিভিন্ন সময়ের ভাবের সহিত মিলাইয়া বিভিন্ন রাগরাগিণী রচনা করা হইত, যখন আমাদের রাগরাগিণীর বিভিন্ন ভাবব্যঞ্জক চিত্র পর্যন্ত ছিল, তখন স্পষ্টই বুঝা যাইতেছে যে, আমাদের দেশে রাগরাগিণী ভাবের সেবাতেই নিযুক্ত ছিল।"[১]

রাগ সম্পর্কে অন্যান্য জ্ঞাতব্য বিষয় পরবর্তী পাঠক্রমে দ্রষ্টব্য।

মাত্রা ছন্দ ও তাল

মাত্রা: সংগীতে সময় পরিমাপের মানকে (unit) মাত্রা বলে। ছন্দ: মাত্রা-সমষ্টি তালে যে সাংখ্যিক ভাগে বিভক্ত থাকে, সেই নিয়মিত মাত্রা-ভাগকে ছন্দ বলে। তাল: ছন্দোবদ্ধ মাত্রা-সমষ্টিকে তাল বলে।

রবীন্দ্রসংগীতে বহু তাল ব্যবহৃত হয়েছে— ছন্দোবৈচিত্র্যেরও অভাব নেই। তার মধ্যে কতকগুলি তাল প্রচলিত ও রাগসংগীতে ব্যবহৃত। তা ছাড়া অনেকগুলি অল্পপ্রচলিত ছন্দ রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানে নতুনভাবে প্রয়োগ করেছেন। এই ছন্দগুলি রবীন্দ্রনাথ নতুন সৃষ্টি করেছেন বলা সংগত নয়। কারণ, রাগসংগীতে এ-সকল ছন্দ এবং আরো বহুপ্রকার ছন্দ বর্তমান, তবে হয়তো তার অধিকাংশ সচরাচর গানে ব্যবহৃত হয় নি। রবীন্দ্রনাথ নতুনভাবে পরীক্ষা-নিরীক্ষা করে তার

১. ভারতী, জ্যৈষ্ঠ ১২৮৮

মধ্যে কতকগুলি তাঁর গানে প্রয়োগ করেছেন— যা কৃতিত্বসূচক সন্দেহ নেই। এরকম তালগুলি পরবর্তী তালিকায় তারকা-চিহ্নিত (*) করা হয়েছে। চার মাত্রা থেকে আরম্ভ করে আঠারো মাত্রা পর্যন্ত যে-যে ছন্দ ও তাল রবীন্দ্রসংগীতে ব্যবহৃত হয়েছে নীচে তার ক্রমিক তালিকা মাত্রাভাগ, তালাঙ্ক ও এক-একটি নমুনা-ঠেকা গানের দৃষ্টান্ত সহ দেওয়া হল। তেরো ও সতেরো মাত্রার তাল রবীন্দ্রসংগীতে নেই। কোনো কোনো ক্ষেত্রে বিলম্বিত লয় বোঝাবার জন্য মধ্যমান, বিলম্বিত ত্রিতাল, বিলম্বিত একতাল ইত্যাদি তালকে স্বরবিতানের স্বরলিপিতে হ্রস্বমাত্রায় (মাত্রা-সংখ্যা দ্বিগুণিত) করা হয়েছে। সেগুলি নিম্ন-তালিকায় সম-মাত্রাতেই দেখানো হল। তা ছাড়া, প্রচলিত তালগুলিতে মাত্র একটি করে ঠেকা দেওয়া হয়েছে। কিন্তু রবীন্দ্রসংগীতে একই তালের বিভিন্ন গানে ছন্দের নানা বৈচিত্র্য ঘটেছে। তদনুযায়ী সে-সব গানের ছন্দোপযোগী বিভিন্ন প্রকার ঠেকা ব্যবহার করা প্রয়োজন।

তালাঙ্ক অর্থে ১´, ২, ৩, ০ ইত্যাদি সংখ্যা নির্দেশ করে। এই সংখ্যাগুলি তালের প্রত্যেক ভাগের প্রথম মাত্রার উপরে বা নীচে বসে। ১´ সংখ্যাটি (রেফ্‌যুক্ত) সমের চিহ্ন। উক্ত স্থলে অন্যত্র + বা × চিহ্নও ব্যবহৃত হয় এবং কেউ কেউ কোনো কোনো তালের ক্ষেত্রে ২´ও ব্যবহার করে থাকেন। সম্ শব্দের অর্থ তালের আরম্ভ। গানে সর্বাপেক্ষা বেশি ঝোঁকের স্থানে এই সম্-চিহ্ন বসে এবং তদনুযায়ী অন্যান্য তালাঙ্কগুলি বিন্যস্ত হয়। তালে ব্যবহৃত তালাঙ্কগুলির মধ্যে ১´, ২, ৩ ইত্যাদি সংখ্যা দ্বারা আঘাত ও ০ (শূন্য) দ্বারা অনাঘাত সূচিত হয়। অনাঘাতের স্থানকে ফাঁক বা খালি (০ চিহ্নিত) বলা হয়। সমপদী তালের ক্ষেত্রে অর্থাৎ যে-সব তালের প্রত্যেক পদ বা ভাগ পরস্পর সমান, যেমন দাদ্রা, কাহারবা, একতাল, ত্রিতাল ইত্যাদি, সে-সব তালের সম্-স্থানকে নির্দিষ্ট রাখার জন্য ফাঁক দেওয়া প্রয়োজন। কারণ, এ-সকল তালের ক্ষেত্রে একটানা আঘাত দেওয়া হলে সম্-স্থান ভ্রষ্ট হওয়ার সম্ভাবনা থাকেই। অপরপক্ষে, বিষমপদী তালের ক্ষেত্রে, অর্থাৎ যে-সব তালের সকল ভাগ সমান নয়, যেমন তেওরা, ফাঁক দেওয়া হয় না। কারণ ৩।২।২ মাত্রা ছন্দের তেওরা তালে তিন মাত্রার বড়ো ভাগটি যতবারই ঘুরে ঘুরে আসুক-না কেন, তার প্রথম মাত্রাতেই যে সম্ এটা বুঝতে কোনো অসুবিধে হয় না। কিন্তু ২।৩।২।৩ মাত্রা ছন্দের ঝাঁপতালের অর্ধাংশ ২।৩ ছন্দ যদিও বিষমপদী, বাকি অর্ধাংশ ঠিক সেরূপ ২।৩ ছন্দের হওয়াতে ঝাঁপতাল বিষমপদী হয়েও অর্ধার্ধ অংশের বিচারে সমপদী। সেজন্য ঝাঁপতালে

ফাঁক ব্যবহার করা হয়। কেউ কেউ ঝাঁপতালকে অর্ধ-সমপদী তাল বলে থাকেন। অবশ্য ঝাঁপতালের ক্ষেত্রে অর্ধ-বিষমপদী শব্দও প্রযোজ্য হতে পারে। রবীন্দ্রসংগীতে ব্যবহৃত নিম্নলিখিত তালগুলি শিক্ষণীয়—

চার মাত্রার তাল

২।২ মাত্রার ছন্দ *

I ١ ١ | ١ ١ I
১´

তব্‌লার ঠেকা : I ধা ধিন্ | না তিন্ I
১´

গান : সবারে করি আহ্বান

পাঁচ মাত্রার তাল

ঝম্পক : ৩।২ মাত্রার ছন্দ

I ١ ١ ١ | ١ ١ I
১´ ২

তব্‌লার ঠেকা : I ধি ধি না | ধি না I
১´ ২

গান : দুখের বেশে এসেছ বলে

অর্ধঝাঁপতাল : ২।৩ মাত্রার ছন্দ

I ١ ١ | ١ ١ ١ I
১´ ২

তব্‌লার ঠেকা : I ধি না | ধি ধি না I
১´ ২

গান : দীপ নিবে গেছে মম

ছয় মাত্রার তাল

দাদ্‌রা : ৩।৩ মাত্রার ছন্দ

I ١ ١ ١ | ١ ١ ١ I
১´

তব্‌লার ঠেকা : I ধা ধি না | না তি না I
১´

গান : মেঘের কোলে রোদ হেসেছে

২।৪ মাত্রার ছন্দ

I । । | । । । । I
১´ ২

তব্‌লার ঠেকা : I ধি না | ধা ধি ধি না I
১´ ২

গান : শ্যামল ছায়া নাই-বা গেলে

৪।২ মাত্রার ছন্দ *

I । । । । | । । I
১´ ২

তব্‌লার ঠেকা : I ধা ধি না ধি | ধা ধি I
১´ ২

গান : হৃদয় আমার প্রকাশ হল

একটানা ছয় মাত্রার ছন্দ *

I । । । । । । I
১´

তব্‌লার ঠেকা : I ধি না না ধি না ধি I
১´

গান : হিমগিরি ফেলে নীচে নেমে এলে

সাত মাত্রার তাল

তেওরা : ৩।২।২ মাত্রার ছন্দ

I । । । | । । | । । I
১´ ২ ৩

তব্‌লার ঠেকা . I ধা ধি না | ধি না | ধি না I
১´ ২ ৩

গান : আনন্দেরি সাগর হতে এসেছে আজ বান

পাখোয়াজের ঠেকা : I ধা ঘেনে নাগ্ | গ দ্দি | ঘেনে নাগ্ I
১´ ২ ৩

গান : আজি বহিছে বসন্ত পবন

৩।৪ মাত্রার ছন্দ *

I ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ I

১´ ২

তব্‌লার ঠেকা : I ধা ধি না | ধি না না ধি I

১´ ২

গান : তোমার গীতি জাগালো স্মৃতি

আট মাত্রার তাল

কাহার্‌বা : ৪।৪ মাত্রার ছন্দ

I ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ I

১´ ০

তব্‌লার ঠেকা : I ধা ধি না তি | না ধি ধা ধি I

১´ ০

গান : আজ ধানের ক্ষেতে রৌদ্রছায়ায় লুকোচুরি খেলা

আট মাত্রার যৎ : ২।২।২।২ মাত্রার ছন্দ

I ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ I

১´ ২ ০ ৩

অথবা ২´ ৩ ১

তব্‌লার ঠেকা : I ধা ধিন্ | ধা ধাধা ধিন্ | না তিন্ | ধা ধাধা ধিন্ I

১´ ২ ৩

গান : যা হবার তা হবে

রূপক্‌ড়া : ৩।২।৩ মাত্রার ছন্দ *

I ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ I

১´ ২ ৩

পাখোয়াজের ঠেকা : I ধাগে তেটে তেটে | তাগে তেটে | কেটে তাগে তেটে I

১´ ২ ৩

গান : গভীর রজনী নামিল হৃদয়ে

তব্‌লার ঠেকা : I ধা ধি না | ধি না | ধি ধি না I

১´ ২ ৩

গান : কেন সারাদিন ধীরে ধীরে

নয় মাত্রার তাল

নবতাল : ৩৷২৷২৷২ মাত্রার ছন্দ *

I ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ I
১́ ২ ৩ ৪

পাখোয়াজের ঠেকা : I ধা দেন্ তা | তেটে কতা | গদি ঘেনে | ধাগে তটে I
১́ ২ ৩ ৪

গান : নিবিড় ঘন আঁধারে জ্বলিছে ধ্রুবতারা

৫৷৪ মাত্রার ছন্দ (কাব্যছন্দ) *

I ৷ ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ I
১́ ২

তব্‌লার ঠেকা : I ধা ধি না ধি না | ধা ধি ধি না I
১́ ২

গান : ব্যাকুল বকুলের ফুলে ভ্রমর মরে পথভুলে

৩৷৬ মাত্রার ছন্দ (কাব্যছন্দ)

I ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ ৷ ৷ I
১́ ২

তব্‌লার ঠেকা : I ধা ধি না | ধা ধি ধি না ধি না I
১́ ২

গান : ব্যাকুল বকুলের ফুলে ভ্রমর মরে পথভুলে

একটানা ৯ মাত্রার ছন্দ (কাব্যছন্দ) *

I ৷ ৷ ৷ ৷ ৷ ৷ ৷ ৷ ৷ I
১́

তব্‌লার ঠেকা : I ধি ধি না ধা ধি না ধা ধি না I
১́

গান : দুয়ার মোর পথপাশে, সদাই তারে খুলে রাখি

দশ মাত্রার তাল

ঝাঁপতাল : ২৷৩৷২৷৩ মাত্রার ছন্দ

I ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ I
১́ ২ ০ ৩

অথবা ২́ ৩ ০ ১

তব্‌লার ঠেকা : I ধি না | ধি ধি না | তি না | ধি ধি না I
১´ ২ ৩

গান : চিত্ত পিপাসিত রে গীতসুধার তরে

পাখোয়াজের ঠেকা : I ধা গে | ধা গে দিন্‌ | তা কে | ধা গে দিন্‌ I
১´ ২ ০ ৩

গান : তুমি ধন্য ধন্য হে, ধন্য তব প্রেম

সুরফাঁকতাল (সুরফাক্তা) : ৪।২।৪ মাত্রার ছন্দ

I ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ I
১´ ২ ৩

পাখোয়াজের ঠেকা : I ধা ঘেড়ে নাগ্‌ ধি | ঘেড়ে নাগ্‌ | গ দ্দি ঘেড়ে নাগ্‌ I
১´ ২ ৩

গান : বাজাও তুমি কবি তোমার সংগীত সুমধুর

ভিন্নরূপ মাত্রা-ভাগ (সুল তাল)

I ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ I
১´ ০ ২ ৩

৫।৫ মাত্রার ছন্দ (কাব্যছন্দ)

I ৷ ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ ৷ I
১´

তব্‌লার ঠেকা : I ধা ধি ধি না ধি | না ধি ধি না তি I
১´

গান : ও দেখা দিয়ে যে চলে গেল

৩।২।৩।২ মাত্রার ছন্দ

I ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ I
১´ ২ ৩

তব্‌লার ঠেকা : I ধি ধি না | ধি না | তি তি না | ধি না I
১´ ২ ০ ৩

গান : পাখি বলে, চাঁপা, আমারে কও

এগারো মাত্রার তাল

একাদশী : ৩।২।২।৪ মাত্রার ছন্দ *

I ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ I
১´ ২ ৩ ৪

পাখোয়াজের ঠেকা : I ধা দেন্ তা | তেটে কতা | গদি ঘেনে | ধাগে তেটে
১´ ২ ৩ ৪
তাগে তেটে I

গান : দুয়ারে দাও মোরে রাখিয়া নিত্য কল্যাণ-কাজে হে

৩।৪।৪ মাত্রার ছন্দ (কাব্যছন্দ)

I ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ I
১´ ২ ৩

তবলার ঠেকা : I ধা ধি না | ধা ধি ধি না | ধা ধি তেরে কেটে I
১´ ২ ৩

গান : কাঁপিছে দেহলতা থরথর চোখের জলে আঁখি ভরভর

বারো মাত্রার তাল

একতাল : ৩।৩।৩।৩ মাত্রার ছন্দ

I ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ I
১´ ২ ০ ৩
অথবা ২´ ৩ ০ ১

তবলার ঠেকা : I ধা ধি না | না তি না | কৎ তেটে ধিন্ | তেটে ধিন্ তেটে I
১´ ২ ০ ৩

গান : এই করেছ ভালো নিঠুর হে, এই করেছ ভালো

চতুর্মাত্রিক একতাল : ৪।৪।৪ মাত্রার ছন্দ

I ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ I
১´ ২ ৩

তবলার ঠেকা : I ধিন্ ধিন্ না না | ধিন্ না কৎ তে | ধা তেরেকেটে ধিন্ না I
১´ ২ ৩

গান : নয়ান ভাসিল জলে— শূন্য হিয়াতলে ঘনাইল

চৌতাল : ২।২।২।২।২।২ মাত্রার ছন্দ

I ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ I
১´ ০ ২ ০ ৩ ৪

পাখোয়াজের ঠেকা : I ধা ধা | দিন্ তা | কৎ তাগে | দিন্ তা | তেটে কতা I
১´ ০ ২ ০ ৩
| গদি ঘেনে I
৪

গান : বাণী তব ধায় অনন্ত গগনে লোকে লোকে

২।৪।২।৪ মাত্রার ছন্দ

I ｜ ｜ | ｜ ｜ ｜ ｜ | ｜ ｜ | ｜ ｜ ｜ ｜ I

১´ ২ ০ ৩

তব্‌লার ঠেকা : I ধি না | ধা ধি ধি না | তি না | ধা ধি ধি না I

১´ ২ ০ ৩

গান : আজি ঝর ঝর মুখর (প্রথম স্বর)

চৌদ্দ মাত্রার তাল

আড়া চৌতাল : ২।৪।৪।৪ মাত্রার ছন্দ

I ｜ ｜ | ｜ ｜ ｜ ｜ | ｜ ｜ ｜ ｜ | ｜ ｜ ｜ ｜ I

১´ ২ ৩ ৪

পাখোয়াজের ঠেকা : I ধা গে | ধা গে দিন্ তা | কৎ তাগে দিন্ তা | তেটে

১´ ২ ৩ ৪

কতা গদি ঘেনে I

গান : শুভ্র আসনে বিরাজ অরুণছটা-মাঝে

ভিন্নরূপ মাত্রা-ভাগ

I ｜ ｜ | ｜ ｜ | ｜ ｜ | ｜ ｜ | ｜ ｜ | ｜ ｜ | ｜ ｜ I

১´ ২ ০ ৩ ০ ৪ ০

যৎ : ৩।৪।৩।৪ মাত্রার ছন্দ

I ｜ ｜ ｜ | ｜ ｜ ｜ ｜ | ｜ ｜ ｜ | ｜ ｜ ｜ ｜ I

১´ ২ ০ ৩

অথবা ২´ ৩ ০ ১

তব্‌লার ঠেকা : I ধা ধিন্ । | ধা গে তিন্ । | না তিন্ । | ধা গে ধিন্ ।•I

১´ ২ ০ ৩

গান : একমনে তোর একতারাতে একটি যে তার সেইটি বাজা

ধামার : ৩।২।২।৩।৪ মাত্রার ছন্দ

I ｜ ｜ ｜ | ｜ ｜ | ｜ ｜ | ｜ ｜ ｜ | ｜ ｜ ｜ ｜ I

১´ ০ ২ ০ ৩

পাখোয়াজের ঠেকা : I ক ধে টে | ধে টে | ধা ৷ | গ দি নে | দে নে তা ৷ I
১´ ০ ২ ০ ৩

গান : সুধাসাগরতীরে হে এসেছে নরনারী

ভিন্নরূপ মাত্রা-ভাগ

১. I ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ I
১´ ০ ২ ০ ৩

২. I ৷ ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ I
১´ ২ ০ ৩

পনেরো মাত্রার তাল

পঞ্চমসওয়ারি : ৪।৪।৪।৩ মাত্রার ছন্দ

I ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ I
১´ ২ ৩ ৪

তব্‌লার ঠেকা (হ্রস্বমাত্রা) : I ধা ৷ কেটে তাগ্‌ থুন্‌ না কেটে তাগ্‌ | তেরে কেটে
১´ ০ ২

তাগ দিৎ তা কেটে দিন্‌ তা | তাগ্‌ তেটে তেটে তাগ্‌
০ ৩

নে ধা কেটে তাগ্‌ | তাগ দিৎ ৷ | তাগ দিৎ ৷ I
০ ৪ ৫

গান : আজি মোর দ্বারে কাহার মুখ হেরেছি

ষোলো মাত্রার তাল

ত্রিতাল : ৪।৪।৪।৪ মাত্রার ছন্দ

I ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ | ৷ ৷ ৷ ৷ I
১´ ২ ০ ৩

অথবা ২´ ৩ ০ ১

তব্‌লার ঠেকা : I ধা ধিন্‌ ধিন্‌ না | না ধিন্‌ ধিন্‌ না | না তিন্‌ তিন্‌ না |
১´ ২ ০

| তেটে ধিন্‌ ধিন্‌ না I
৩

গান : এসো শ্যামল সুন্দর, আনো তব তাপহরা তৃষাহরা সঙ্গসুধা

বিলম্বিত ত্রিতাল

তবলার ঠেকা : I ধা ধিন্ ধিন্ ধা | ধিৎ তাগে তেরেকেটে ধি | না তিন্ তিন্ তা |
১´ ২
অথবা ২´ ৩
| কৎ ধাগে তেরেকেটে ধি I
৩
১

গান : এবার নীরব করে দাও হে তোমার মুখর কবিরে

আড়াঠেকা বা তিলবাড়

I । । । । | । । । । | । । । । | । । । । I
১ ২ ০ ৩
২´ ৩ ০ ১

তবলার ঠেকা : ঘি । ধা গি | । ঘি তা । | কি । তা গি | । ঘি ধা । I
১´ ২ ০ ৩
অথবা ২´ ৩ ০ ১

গান : এবার বুঝেছি সখা, এ খেলা কেবলি খেলা

মধ্যমান

I ।: । ।: | ।: । ।: | ।: । ।: | ।: । ।: I
১´ ২ ০ ৩
২´ ৩ ০ ১

তবলার ঠেকা : I ধি :ধা গেধিন্ । | ধি :ধা গেধিন্ । | ধি :তা গেধিন্ । |
১´ ২
অথবা ২´ ৩
| কি :তা গেধিন্ । I
৩
১

গান : কে বসিলে আজি হৃদয়াসনে ভুবনেশ্বর প্রভু

আঠারো মাত্রার তাল

নবপঞ্চতাল : ২।৪।৪।৪।৪ মাত্রার ছন্দ *

I । । | । । । । | । । । । | । । । । | । । । । I
১´ ২ ৩ ৪ ৫

পাখোয়াজের ঠেকা : I ধা ধা | ধাগে তেটে দেন্ তা | তাগে তেটে দেন্ তা |
১´ ২ ৩

তেটে কতা গদ্দি ঘেনে | ধাগে তেটে তাগে তেটে I
৪ ৫

গান : জননী, তোমার করুণ চরণখানি হেরিনু আজি এ অরুণকিরণরূপে

লয়

সংগীতের ক্ষেত্রে লয় শব্দ দ্বারা গানের গতি বোঝায়। লয় প্রধানতঃ তিন প্রকার— বিলম্বিত, মধ্য ও দ্রুত। কিন্তু ব্যবহারিক ক্ষেত্রে প্রত্যেক প্রকার লয়ের কিছু তারতম্য দেখা যায়। মোটামুটি এ কয় প্রকার লয়ের সন্ধান মেলে, যথা— অতি বিলম্বিত, বিলম্বিত এবং ঈষৎ বিলম্বিত ; ঈষৎ বিলম্বিত মধ্য, মধ্য এবং ঈষৎ দ্রুত মধ্য ; ঈষৎ দ্রুত, দ্রুত এবং অতি দ্রুত। এই-সব লয় নির্ধারণ অভিজ্ঞতামূলক ও অনুমানসাপেক্ষ। কাল-পরিমাপক যন্ত্রের (metronome) সাহায্যে মাত্রার গাণিতিক মান নির্ণয় করে তদনুযায়ী লয় নির্ধারণ করলে বিজ্ঞানসম্মত হয়, কিন্তু আমাদের সংগীতে এখন পর্যন্ত সেটা ভবিষ্যৎ পরীক্ষা-নিরীক্ষার বিষয়। এ প্রসঙ্গে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয় তাঁর 'স্বরলিপি-গীতি-মালা' গ্রন্থে লয়নির্দেশের যে সহজ পন্থা অনুসরণ করেছেন, তা উল্লেখযোগ্য মনে করি—

"য়ুরোপীয় সাংকেতিক স্বরলিপিতে 'ক্রচেট' 'কোয়েভর' প্রভৃতি চিহ্নের দ্বারা মাত্রার ওজন কতকটা জানা যায় এবং মাত্রামাণ যন্ত্রের সাহায্যে মাত্রার পরিমাণ যথাযথ রূপে নির্ধারিত হইতে পারে। কিন্তু মাত্রামাণ যন্ত্রের দ্বারা মাত্রার পরিমাণ সকল সময়ে নির্ণয় করিবার সুবিধা হয় না। তা ছাড়া, যন্ত্রটি সংগ্রহ করাও সকলের সাধ্যায়ত্ত না হইতে পারে। এইজন্য ইহার একটি সহজ নিয়ম নিম্নে দেওয়া যাইতেছে। এই নিয়মে লয়ের আপেক্ষিক পরিমাণ কতকটা স্থির হইতে পারে। একটু এদিক ওদিক হইলে বিশেষ ক্ষতি হয় না।

"এক, দুই, তিন ইত্যাদি সংখ্যাগুলি পরপর খুব তাড়াতাড়ি এক নিঃশ্বাসের মধ্যে স্পষ্টরূপে উচ্চারণ করিলে, এক সেকেণ্ডের মধ্যে ৬ সংখ্যা পর্যন্ত অধিকাংশ লোকে উচ্চারণ করিতে পারে। তাহার অধিক পারে না, ; ইহা পরীক্ষা করিয়া জানা

গিয়াছে। এই গতিতে ৬ সংখ্যা অন্তর করতালি দিলে গানের পক্ষে বিলম্ব গতি হইতেছে বলিয়া উপলব্ধি হয়। ৪ সংখ্যা অন্তর করতালি দিলে মধ্যগতি অর্থাৎ সহজ লয় হইতেছে বলিয়া উপলব্ধি হয়। এইরূপ গণনা অনুসারে লয়ের যে আদর্শ-ক্রম স্থির হইয়াছে তাহার তালিকা নিম্নে দেওয়া যাইতেছে।

গতিক্রম	দ্রুত উচ্চারণের সংখ্যা	মাত্রামাণ যন্ত্রের অঙ্ক	লয়াঙ্ক সঙ্কেত
অতিবিলম্বিত	৮	৫০	$৭^{৮}$
বিলম্বিত	৬ (এক সেকেণ্ড)	৬০	$৭^{৬}$
ঈষৎ বিলম্বিত	৫	৮০	$৭^{৫}$
মধ্য লয় বা ঢিমা	৪	১০০	$৭^{৪}$
ঈষৎ দ্রুত	৩	১৩২	$৭^{৩}$
দ্রুত	২	১৬০	$৭^{২}$
অতিদ্রুত	১	২০০	$৭^{১}$ ”

কলিগঠন

রবীন্দ্রসংগীতের কলিগঠনে নানা বৈচিত্র্য লক্ষ্য করা যায়। তার মধ্যে প্রধানতঃ দেখা যায় গানের অঙ্গ চার ভাগে বিভক্ত, প্রত্যেক ভাগ কলি (তুক্) নামে চিহ্নিত। যথা— স্থায়ী (আস্থায়ী), অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ। সাধারণতঃ স্থায়ীর স্বর নিচুর দিকে থাকে এবং অন্যান্য কলির শেষে এ অংশে গানের স্বরের স্থিতি হয়; অন্তরার স্বর স্থায়ীর স্বর থেকে অন্তর অর্থাৎ পৃথক এবং উঁচুর দিকে থাকে; সঞ্চারীর স্বর স্থায়ীর ন্যায় নিচুর দিকে সঞ্চরণ করে এবং অন্তরার সঙ্গে সামঞ্জস্যধর্মী আভোগে গানের সম্পূর্ণতা ঘটে। অধিকাংশ রবীন্দ্রসংগীত চার কলি অর্থাৎ স্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ -বিশিষ্ট। নীচের উদাহরণ থেকে এ সম্বন্ধে ধারণা স্পষ্ট হবে—

স্থায়ী—
তোমার সুরের ধারা ঝরে যেথায় তারি পারে
দেবে কি গো বাসা আমায় একটি ধারে ?।

অন্তরা—
আমি শুনব ধ্বনি কানে,
আমি ভরব ধ্বনি প্রাণে,
সেই ধ্বনিতে চিত্তবীণায় তার বাঁধিব বারে বারে ॥

সঞ্চারী—
আমার নীরব বেলা সেই তোমারি সুরে সুরে
ফুলের ভিতর মধুর মতো উঠবে পূরে।

আভোগ— আমার দিন ফুরাবে যবে,
যখন রাত্রি আঁধার হবে,
হৃদয়ে মোর গানের তারা উঠবে ফুটে সারে সারে ॥

গানের এরূপ চার কলি -বিশিষ্ট হওয়া ধ্রুপদের অন্যতম প্রভাব। অবশ্য এ নিয়মের অনেক ব্যতিক্রমও আছে। ব্যতিক্রম দু দিক থেকে লক্ষ্য করা যায়— ১. পূর্বপ্রচলিত কোনো গীতশ্রেণীর সংশ্লিষ্টতায় অথবা ২. স্বতন্ত্রভাবে।

১. ক্ল্যাসিকাল ধ্রুপদ গানে সাধারণতঃ চার কলি থাকে। কিন্তু কতকগুলি ধ্রুপদভাঙা রবীন্দ্রসংগীতে তার ব্যতিক্রম দেখা যায়। যেমন, 'বাণী তব ধায়' (আড়ানা। চৌতাল), 'শান্তি কর বরিষন' (তিলককামোদ। সুরফাঁকতাল), 'বিপুল তরঙ্গ রে' (ভীমপলশ্রী। তেওরা), ইত্যাদি ধ্রুপদাঙ্গ গানগুলি স্থায়ী ও অন্তরা মাত্র এই দুই কলি -যুক্ত। আবার 'তাঁহারে আরতি করে চন্দ্র তপন' (বড়হংস সারং। চৌতাল) গানটিতে স্থায়ী, অন্তরা, দ্বিতীয় অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ এরূপ কলিবৈশিষ্ট্য বর্তমান। ক্ল্যাসিকাল খেয়াল গানে সাধারণতঃ স্থায়ী ও অন্তরা এই দুই কলি থাকে। কিন্তু খেয়ালভাঙা 'আনন্দধারা বহিছে ভুবনে' (মিশ্র মালকোঁষ। ত্রিতাল) গানে স্থায়ী অন্তরা সঞ্চারী ও আভোগ চারটি কলিই আছে; 'আঁখিজল মুছাইলে জননী' (রামকেলি। ত্রিতাল) গানে স্থায়ী অন্তরা ও দ্বিতীয় অন্তরা এই তিনটি কলি আছে।

২. স্বতন্ত্রভাবেও রবীন্দ্রসংগীতের কলিগঠনে অনেক ব্যতিক্রম দেখা যায়। কবিতায় সুরযোজিত গানগুলিকে, যেমন 'ওই আসে ওই অতি ভৈরব হরষে', 'এই তো ভালো লেগেছিল' ইত্যাদি গানকে কলি হিসাবে ভাগ করা যায় না। অন্য দিকে এমন কতকগুলি রবীন্দ্রসংগীত আছে যেগুলিকে চার কলিতে ভাগ করা গেলেও সে-সব কলির সুরগঠনে সাধারণ নিয়মের ব্যতিক্রম দেখা যায়। এই ব্যতিক্রম যথাযথ ভাবপ্রকাশের খাতিরে। যেমন, 'নাই নাই ভয়, হবে হবে জয়' গানটির স্থায়ী উঁচু সুরে (তার সপ্তক থেকে) আরম্ভ; 'ধ্বনিল আহ্বান মধুর গম্ভীর' গানটির সঞ্চারীর সুর উঁচুর দিকে।

এই-সব দৃষ্টিকোণ থেকে পর্যালোচনা করলে রবীন্দ্রসংগীতের কলিগঠনে নানা বৈচিত্র্যের সন্ধান মেলে।

স্বরলিপি ও সংগীতলিপি

ভাষায় কতকগুলি প্রচলিত শব্দ থাকে যার ঠিক-ঠিক অর্থ খুঁজলে কিছু অসংগতি

বোধ হবে, কিন্তু ব্যবহারিক ক্ষেত্রে তার অর্থবোধের কোনো অসুবিধে হয় না। সংগীতের ক্ষেত্রে স্বরলিপি এরূপ একটি শব্দ। সংগীত শব্দটি শুধু গান অর্থেও প্রচলিত। স্বরের যে বিধিবদ্ধ লিপিতে সংগীতের বাণী, সুর ও ছন্দ লিখিত থাকে, তার নাম সংগীতলিপি হওয়াই উচিত। প্রচলিত স্বরলিপি শব্দ দ্বারাই সাধারণতঃ সেই অর্থবোধ হয়ে থাকে। এখানে প্রচলিত শব্দটি গ্রহণ করা হয়েছে।

আকারমাত্রিক স্বরলিপি -পদ্ধতি

স্বর-পরিচিতি ॥ স=ষড়্‌জ, ঋ=কোমল ঋষভ, র=শুদ্ধ ঋষভ, জ্ঞ=কোমল গান্ধার, গ=শুদ্ধ গান্ধার, ম=শুদ্ধ মধ্যম, হ্ম=তীব্র মধ্যম, প=পঞ্চম, দ=কোমল ধৈবত, ধ=শুদ্ধ ধৈবত, ণ=কোমল নিষাদ, ন=শুদ্ধ নিষাদ। বাইশটি শ্রুতিস্থানের মধ্যে বারোটিতে অবস্থিত এই বারোটি স্বর ছাড়া বাকি দশটি শ্রুতির স্থান ও স্বর-নামের জন্য শ্রুতি ও স্বর -তালিকা দ্রষ্টব্য।

সপ্তক ॥ মন্দ্র সপ্তকের স্বর হস্‌-চিহ্ন-যুক্ত, যথা— স্‌ র্‌ গ্‌ ম্‌ প্‌ ধ্‌ ন্‌। মধ্য সপ্তকের স্বর চিহ্নহীন, যথা— স র গ ম প ধ ন। তার সপ্তকের স্বর রেফ্‌-চিহ্ন-যুক্ত, যথা— র্স র্র র্গ র্ম র্প র্ধ র্ন।

মাত্রা ॥ আকার (া) দ্বারা মাত্রা সূচিত হয় বলে এই পদ্ধতির নাম আকার-মাত্রিক স্বরলিপি-পদ্ধতি। তদনুযায়ী া=এক মাত্রা, ঃ=আধ মাত্রা ও ॰=সিকি মাত্রা। আধ মাত্রা ও সিকি মাত্রার চিহ্ন প্রয়োজন স্থলে মাত্র ব্যবহৃত হয়। যেমন সরা স্থলে স এবং র মিলে এক মাত্রা অর্থাৎ প্রত্যেকটি স্বর আধ মাত্রা ; এখানে বিসর্গ ব্যবহারের (সঃরঃ) প্রয়োজন নেই। কিন্তু সঃরগঃ— স আধমাত্রা, র ও গ মিলে আধমাত্রা ; সরঃগঃ— স ও র মিলে আধমাত্রা, গ আধমাত্রা ; এই-সব ক্ষেত্রে ঃ চিহ্নের ব্যবহার অপরিহার্য। কারণ সরগা এ ভাবে লেখা হলে প্রত্যেকটি স্বর এক-তৃতীয়াংশ মাত্রা নির্দিষ্ট হয়। সরগমা— চারটি স্বর মিলে এক মাত্রা অর্থাৎ প্রত্যেকটি স্বর সিকিমাত্রা ; এখানে প্রত্যেকটি স্বরে সিকি মাত্রা চিহ্ন (স॰ র॰ গ॰ ম॰) দেবার প্রয়োজন নেই। কিন্তু সঃ॰ র॰— স তিন-চতুর্থাংশ মাত্রা ও র সিকি মাত্রার ক্ষেত্রে সিকি মাত্রার চিহ্ন দেওয়া অবশ্যই প্রয়োজন।

তাল ॥ I দণ্ড-চিহ্ন দ্বারা তালের আরম্ভ ও সমাপ্তি সূচিত হয়। সমে ও সম্‌ থেকে তালের এক আবর্তন পূর্ণ হলে I চিহ্ন বসে। তালের মধ্যবর্তী ভাগ দাঁড়ি-চিহ্ন দ্বারা নির্দিষ্ট হয়। যথা— I । । । | । । । I দাদ্‌রা তালের আরম্ভে (সমে)

ও শেষে দণ্ড (I) এবং মধ্যবর্তী ভাগে দাঁড়ি (।)। এই নিয়ম জানা থাকলে স্বরলিপিতে তালাঙ্ক না দেওয়া থাকলেও তালের সম্ ও অন্যান্য তালাঙ্কের স্থান বোঝার পক্ষে অসুবিধে হয় না।

যুগল দণ্ড ॥ স্থায়ীর আরম্ভে ও শেষে, অন্তরার আরম্ভে ও শেষে এবং সঞ্চারীর আরম্ভে II যুগল দণ্ড বসে। স্থায়ী ও অন্তরার শেষে যুগল দণ্ড পুনরায় স্থায়ীতে প্রত্যাবর্তন সূচিত করে। সঞ্চারী ও আভোগ একটানা গাওয়া হয় বলে সঞ্চারীর শেষে ও আভোগের আরম্ভে II যুগল দণ্ড বসে না। আভোগের শেষে II II এক জোড়া যুগল দণ্ড গানের সমাপ্তি ও পুনরায় স্থায়ীর সুরে প্রত্যাবর্তন নির্দেশ করে। গানবিশেষে যুগল দণ্ড ব্যবহারে কিছু ব্যতিক্রম হয়।

উদ্ধৃতি চিহ্ন ॥ স্থায়ীর আরম্ভে II দণ্ডের বাইরে গানের অংশবিশেষ থাকলে, উক্ত অংশ গানের আরম্ভে একবার মাত্র গাইতে হয়; স্থায়ী, অন্তরা ও আভোগের শেষে স্থায়ীতে প্রত্যাবর্তনকালে আরম্ভের II যুগল দণ্ডের পরবর্তী অংশ থেকে গাইতে হয়, কারণ স্থায়ীতে II যুগল দণ্ডের পূর্ববর্তী অংশ স্থায়ী, অন্তরা ও আভোগের শেষাংশে " " উদ্ধৃতি চিহ্নের মধ্যে অন্তর্ভুক্ত হয়। যথা—

সা সা -া II···	সা সা -া II ও II···	সা সা -া II II
আ মি ০	"আ মি ০"	"আ মি ০"

যুগল দাঁড়ি ॥ স্থায়ীতে মাত্রা-বিশেষের উপর যুগল দাঁড়ি (॥) চিহ্ন ব্যবহৃত হয়। এখান পর্যন্ত গেয়ে অন্তরা ও সঞ্চারী ধরতে হয় এবং অবশেষে এখানেই গান সমাপ্ত করতে হয়। যুগল দাঁড়ি তালের মধবর্তী কোনো মাত্রার উপর থাকলে তাল পূর্ণ করার জন্য প্রয়োজনীয় মাত্রা-সংখ্যা অন্তরা ও সঞ্চারীর আরম্ভে যুক্ত থাকে এবং গানের সমাপ্তিকালে সুর টেনে তাল অনুযায়ী মাত্রা-সংখ্যা পূর্ণ করে গান শেষ করতে হয়। যে-সব গান স্থায়ী থেকে আরম্ভ করে শেষ পর্যন্ত একটানা গাওয়ার রীতি সে-সব ক্ষেত্রে যুগল দাঁড়ি ব্যবহারের নিয়মের ব্যতিক্রম হয় ও গানের শেষে বসে।

বন্ধনী চিহ্ন ॥ { } দ্বিতীয় বন্ধনীর অন্তর্ভুক্ত সুর দুবার গাইতে হয়। দ্বিতীয়বার গাওয়ার সময় কোনো অংশ বাদ গেলে উক্ত অংশ ( ) প্রথম বন্ধনীর মধ্যে নির্দিষ্ট হয় এবং উক্ত অংশের পরে পরিবর্তিত সুর লিখিত হয়। যথা—I { সা রা গা | ম্া (পা ধা) } I ধা পা I, দাদ্‌রা তালের এই স্বরলিপিতে দ্বিতীয় বারে পা ধা দু মাত্রা বাদ যাবে ও তৎপরিবর্তে ধা পা এই দু মাত্রা যোগ হয়ে দাদ্‌রা তাল পূর্ণ হবে; এজন্য ধা পা অংশের পরে তালের সমাপ্তিসূচক দণ্ড-চিহ্ন ব্যবহৃত হবে। [ ] তৃতীয় বন্ধনীরও ( ) প্রথম বন্ধনীর ন্যায় একই উদ্দেশ্যে ব্যবহার হতে পারে। যথা— I { সা রা গা |

[ধা পা]
মা পা ধা } I অর্থাৎ উপরে লিখিত [ ] তৃতীয় বন্ধনীভুক্ত ধা পা দ্বিতীয়বারে পা ধা অংশের পরিবর্তে গেয়। কিন্তু [ ] তৃতীয় বন্ধনীর প্রয়োগরীতি কিছু ভিন্ন। পরিবর্তিত স্বর যদি স্থায়ীর আরম্ভে বা দ্বিতীয় { } বন্ধনীর অন্তর্ভুক্ত অংশের সূচনায় বা মধ্যবর্তী কোনো অংশে থাকে, সে-সব ক্ষেত্রেই [ ] তৃতীয় বন্ধনীর ব্যবহার হয়। যথা—

[গা সা] [মা | পা]
II { সা রা গা | মা পা ধা } I, I { সা রা গা | মা পা ধা } I, স্থায়ীর আরম্ভে কোনো পরিবর্তিত স্বর থাকলে এবং স্থায়ী ও অন্তরা শেষ-করে সেই পরিবর্তিত স্বর গাইতে হলে উক্ত কলিগুলির শেষে যুগল দণ্ডের মধ্যে [ ] তৃতীয় বন্ধনী চিহ্নের স্পষ্ট উল্লেখ থাকে, যথা— I [ ] I ; আভোগের শেষে উক্ত ক্ষেত্রে [ ] তৃতীয় বন্ধনী জোড়া যুগল দণ্ডের মধ্যবর্তী থাকে, যথা— II [ ] II।

হাইফেন-চিহ্ন ॥ হাইফেন-চিহ্ন ব্যবহারের স্থান— স্বরলিপিতে কথার অংশে হসন্ত অক্ষর থাকলে এবং উপরে হসন্ত অক্ষরের পূর্ববর্তী মাত্রার ন্যায় একই স্বর হলে হসন্ত অক্ষরের উপরের মাত্রা হাইফেন-যুক্ত আকার হবে, যথা—সা -া ; স্বর পরিবর্তিত হলে
গা ন্
পরিবর্তিত স্বরের আগে হাইফেন বসবে, যথা—সা -রা। কোনো বিশেষস্বর একাধিক
গা ন্
মাত্রা টেনে গাইতে হলেও হাইফেন-যুক্ত আকার হয় এবং তার নীচে ॰ বসে, যথা—
সা -া -া -া। উক্ত ক্ষেত্রে স্বরের পরিবর্তন হলে, পরিবর্তিত স্বরের আগেও হাইফেন
মা ॰ ॰ ॰
বসবে, যথা— সা -রা -গা -মা। স্বরান্ত অক্ষরের উপরের স্বরে হাইফেন বসে না,
মা ॰ ॰ ॰
যথা— সা রা গা গা। হাইফেন-বর্জিত মাত্রায় (া) স্বরের রেশ থাকে না, কিন্তু লয়
তো মা পা নে •
অব্যাহত থাকে।

মীড়-চিহ্ন ॥ ‿ =মীড় চিহ্ন। মীড়-প্রয়োগে একটি স্বর পূর্ববর্তী বা পরবর্তী আর-একটি স্বরে বিশেষ রীতিতে অন্তর্বর্তী সকল শ্রুতিস্থানকে অখণ্ডভাবে স্পর্শ করে যায়। যথা— ণ -জ্ঞ ; প -র্স।

স্পর্শ-স্বর ॥ কোনো একটি স্বরের ক্ষণস্থায়ী সামান্য স্পর্শে অন্য একটি অধিকতর স্থায়ী স্বর উচ্চারিত হলে পূর্ববর্তী স্বরটিকে স্পর্শ-স্বর বলা হয় এবং এই স্বরটি ক্ষুদ্র হরফে অধিকতর স্থায়ী স্বরের বাঁ দিকে উপরে লিখিত হয়। যথা— রগা, মগা।

অধিকতর স্থায়ী স্বরটি কখনো কখনো পরে অন্য একটি ক্ষণস্থায়ী স্বরকে সামান্য স্পর্শ করে ; তখন স্পর্শ-স্বরটি ডান দিকে উপরে লিখিত হয়। যথা—গার, গাম।

উচ্চারণ

রবীন্দ্রসংগীতের উচ্চারণ সম্বন্ধে খুব সচেতন ও সতর্ক থাকা প্রয়োজন। প্রত্যেকটি শব্দের উচ্চারণ যথাযথ ও স্পষ্ট হওয়া আবশ্যক। বর্তমানে কোনো কোনো স্বরলিপিতে কথার অংশের বানান যথাসম্ভব উচ্চারণ অনুযায়ী লিখিত হয়। অকারান্ত শব্দগুলির আদ্য, মধ্যবর্তী বা শেষ অক্ষরটির উচ্চারণ স্পষ্ট অ-কারের মতো না হয়ে একটু ও-কার ঘেঁষা হয়। র এবং ড় এই দুইটি বর্ণের উচ্চারণে স্পষ্টতই পার্থক্য আছে। র-কে ড় এবং ড়-কে র উচ্চারণ করা খুবই দূষণীয়। বাংলা ভাষায় শ ষ ও স বর্ণের উচ্চারণ সংস্কৃত-উচ্চারণ থেকে ভিন্ন।— আকাশ, বাতাস, শ্রাবণ, আষাঢ় শব্দগুলি লক্ষণীয়। তা ছাড়া য-ফলা ও ব-ফলা -যুক্ত অক্ষরের উচ্চারণ সাধারণত সেই অক্ষরের দ্বিত্বসূচক, যথা— পুণ্য=পু ণ্ ণ, বিশ্ব=বি শ্ শ, ইত্যাদি। একার ও অ্যাকার যথাক্রমে ে (পাশের একার) ও ে (মাঝের অ্যাকার) চিহ্ন-যুক্ত। যথা—বেলা (সাগরতীর)=বে লা ; বেলা (সময়)=বে লা ; যেমন= যে ম ন্ ; যেমনি=যে ম্ নি। তেমন=তে ম ন্ ; তেমনি=তে ম্ নি ; এক=অ্যা ক্ ; একটি= এ ক্ টি; একাকী=অ্যা কা কী (সাধারণ পাঠ্যরূপ) কিন্তু রবীন্দ্রসংগীতে এ কা কী ; একান্তে=এ কা ন্ তে ; ইত্যাদি। হসন্ত অক্ষরের উচ্চারণও ঠিক-ঠিক হওয়া আবশ্যক। কোনো হসন্ত শব্দ টেনে গাইতে হলে শেষ হসন্ত অক্ষরটি শেষে উচ্চারিত হয়, যথা—গা ∘ ∘ ন্ ; মধ্যবর্তী অক্ষর হসন্ত হলেও একই নিয়ম, যথা—যে ∘ ম্ নি ; হসন্ত অক্ষরটি অন্য কোনো বর্ণের সঙ্গে যুক্ত হলে সেই বর্ণের পূর্ববর্তী মাত্রায় উচ্চারিত হয়; যথা—তৃষ্ণা=তৃ • ষ্ ণা (তৃ ষ্ ∘ ণা নয়) শান্তি=শা • ন্ তি ; ইত্যাদি।

সংগীতলিপি পাঠ

স্বরলিপি শব্দের প্রচলিত অর্থ এবং স্বরলিপি শব্দের স্থলে সংগীতলিপি শব্দ ব্যবহারের অর্থবোধক যৌক্তিকতা সম্বন্ধে পূর্বে আলোচনা করা হয়েছে। বর্তমান প্রসঙ্গে স্বরলিপি শব্দের স্থলে সংগীতলিপি শব্দ ব্যবহার করা হল। অন্যত্র প্রচলিত স্বরলিপি শব্দটিই গ্রহণ করা হয়েছে।

ভারতীয় সংগীতে শ্রুতি, স্বর, অলংকরণ, ছন্দ, তাল, লয়, গায়কি ইত্যাদি তত্ত্ব এত জটিল যে যে-কোনো পদ্ধতিতেই হোক-না কেন, কণ্ঠে-গীত গানের গায়কি-সহ

সংগীতলিপি প্রস্তুত করা অসম্ভব বললে অত্যুক্তি হয় না। রবীন্দ্রসংগীতের ক্ষেত্রেও এই উক্তি প্রযোজ্য। কথা ও সুরের মিলনে উদ্ভূত ভাবাবেগ কণ্ঠে প্রকাশ পায়। কণ্ঠস্বরের উচ্চতা-নিম্নতা, মৃদুতা-প্রবলতা প্রভৃতি 'গুণধর্ম' কতকগুলি চিহ্নদ্বারা লিপিতে হুবহু আবদ্ধ করা সম্ভব নয়। তবে বিশেষ কুশলী ব্যক্তি উন্নত পদ্ধতিতে সংগীতলিপি করলে কণ্ঠে-গীত গানের ন্যূনাধিক প্রতিফলন হয় এবং বোদ্ধা ও অভিজ্ঞ ব্যক্তি তা থেকে সংগীত আয়ত্ত করতে পারেন।

সংগীতলিপি থেকে রবীন্দ্রসংগীত আয়ত্ত করবার কতকগুলি বিধিবদ্ধ নিয়ম আছে। সেগুলি যথাযথভাবে পালন না করলে ঠিক-ঠিক ফল পাওয়া যায় না এবং গান প্রাণহীন হয়ে পড়ে। তার মধ্যে নিম্নলিখিত নিয়মগুলি স্মরণ রাখা অবশ্য প্রয়োজন :

১. রবীন্দ্রসংগীতে বহু শ্রেণীর গান আছে। বিশেষ বিশেষ শ্রেণীর গান উপযুক্ত গুরুর নিকট বহুল সংখ্যায় শেখা প্রয়োজন।

২. রবীন্দ্রনাথের শিক্ষাদর্শে রাগসংগীতের ভিত্তিতে রবীন্দ্রসংগীত শিক্ষা করা প্রয়োজন। কণ্ঠসাধনার নির্বাচিত পদ্ধতিতে রাগসংগীতের অনুশীলন দ্বারা শ্রুতি, স্বর, রাগ, ছন্দ, তাল ও লয় সম্বন্ধে জ্ঞানার্জন অত্যাবশ্যক।

৩. এই জ্ঞান সংগীতলিপি দেখে গান আয়ত্ত করার পক্ষে যথেষ্ট সহায়তা করে। গানের সুর ও তাল তখন সহজ প্রতীয়মান হয় এবং মনোযোগ বিশেষভাবে লয়, গায়কি ইত্যাদির প্রতি দেওয়া যায়— যা একান্ত আবশ্যক।

৪. সংগীতলিপি দেখে স্বাধীনভাবে গান আয়ত্ত করার সময় তানপুরা ছাড়া অন্য কোনো সাহায্যকারী আনুষঙ্গিক যন্ত্র ব্যবহার করা সমীচীন নয়।

৫. রবীন্দ্রসংগীতলিপিতে বিশেষ বিশেষ অলংকরণ ইংগিতে দেওয়ার রীতি চলে আসছে। গুরুর মুখ থেকে শেখা গানের জ্ঞান থাকলেই সেই ইংগিতগুলি গ্রহণ করা সম্ভব। এ বিষয়ে সতর্ক থাকা প্রয়োজন।

৬. সংগীতলিপি দেখে গান আয়ত্ত করার পূর্বে গানের কাব্যাংশ কয়েকবার পাঠ করে তার ভাব উপলব্ধি করা বাঞ্ছনীয়।

৭. সংগীতলিপিতে স্বরলিপির নীচে কথার অংশে হসন্ত ও স্বরান্ত অক্ষরগুলি ঠিক ঠিক উচ্চারণ করা প্রয়োজন।

৮. মাত্রার স্থায়িত্ব অর্থাৎ এক মাত্রা, একাধিক মাত্রা, অর্ধমাত্রা ইত্যাদি সম্বন্ধে সজাগ বোধ থাকা প্রয়োজন।

৯. ভিন্ন ভিন্ন গানের লয় ও গায়কি সম্বন্ধে অভিজ্ঞতা অর্জন করা প্রয়োজন।

১০. সংগীতলিপি দেখে আয়ত্তসাপেক্ষ গান পুনঃপুন গেয়ে সহজ করে নেওয়া প্রয়োজন।

উল্লিখিত নিয়মগুলি আরো স্পষ্টীকরণের অপেক্ষা রাখে। বাংলা ভাষা শিক্ষার পদ্ধতির দৃষ্টান্ত নিলে বিষয়গুলি বোঝবার পক্ষে সহজ হবে। ভাষা শিখতে হলে প্রথমে বর্ণপরিচয় প্রয়োজন। তারপর ক্রমশ সহজ ও কঠিন শব্দ, সহজ ও কঠিন বাক্য পাঠ ও তার অর্থবোধের চেষ্টা, আর কাব্যের ক্ষেত্রে যথাযথভাবে ছন্দ, যতি ইত্যাদি আয়ত্ত করার চেষ্টা প্রয়োজন। ভাষা ঠিকভাবে আয়ত্ত হয়ে গেলে ভাষা-পাঠ ও অর্থবোধ করার অসুবিধে হয় না। সংগীতলিপি থেকে গান আয়ত্ত করার ক্ষেত্রেও ঠিক তেমনি। প্রথমে স্বর, শ্রুতি, রাগ ও ছন্দ -জ্ঞানের প্রয়োজন— এ জ্ঞান আসে যথাযথভাবে রাগসংগীতের অনুশীলন থেকে। সংগীতলিপি পাঠে এ জ্ঞান বিশেষভাবে কাজে লাগে। তখন গানের ব্যাকরণ বা শৈলী -অংশ সহজ হয়ে যায়। রাগ শুদ্ধ হোক বা মিশ্র হোক গানে প্রযুক্ত রাগের প্রভাব থাকবেই। সংগীতলিপির স্বরাবলী কোনো রাগের ছাঁদের সঙ্গে মিললে পূর্বে অর্জিত সেই রাগের জ্ঞান সেই সংগীতলিপি দেখে গানটি আয়ত্ত করার পক্ষে অনেকখানি সাহায্য করে। অপর পক্ষে গুরুর মুখ থেকে শেখা বিভিন্ন শ্রেণীর গানের মধ্যে কোনো-একটি শ্রেণীর গানের সঙ্গে আয়ত্ত-সাপেক্ষ গানটির সাদৃশ্য বোধ হলেও সংগীতলিপি দেখে গানটির লয়, গায়কি ইত্যাদি যথাযথভাবে রক্ষা করার পক্ষে বিশেষ সুবিধা হয়। তার পর গানটি পুনঃপুন গাওয়া হলে সাবলীলভাবে পরিবেশন করার অধিকার জন্মে।

গায়কের গুণ ও দোষ

সংগীতের পরিবেশন-ক্ষেত্রে গায়কের নানা প্রকার ত্রুটি বা মুদ্রাদোষ থাকতে দেখা যায়। আমাদের সংগীতশাস্ত্রে গায়কের দোষের কতকগুলি লক্ষণ নির্দিষ্ট হয়েছে। আবার উত্তম গায়কের কতকগুলি সুলক্ষণ সম্বন্ধেও উল্লেখ করা হয়েছে। নিম্নে তৎসম্পর্কে প্রামাণিক উদ্ধৃতি দেওয়া গেল। লক্ষণগুলির মধ্যে প্রায় সবগুলি রবীন্দ্রসংগীত-গায়কের পক্ষেও প্রযোজ্য। রবীন্দ্রসংগীত অনুশীলনকারীগণ বিষয়-গুলি স্মরণ রাখলে বিশেষভাবে উপকৃত হবেন। কারণ, গান পরিবেশনের ফলে যে রস উৎপন্ন হয় তার সঙ্গে গায়কের গুণ বা দোষ অঙ্গাঙ্গীভাবে জড়িত। গায়কের পক্ষে দোষগুলির হাত থেকে মুক্ত থাকার জন্য সর্বদা সচেষ্ট হওয়া আবশ্যক। কারণ, দোষগুলির জন্য রস-সৃষ্টি বিঘ্নিত হয়।

গায়কের গুণ

হৃদ্যশব্দঃ সুশারীরো গ্রহমোক্ষবিচক্ষণঃ ॥
রাগরাগাঙ্গভাষাঙ্গক্রিয়াঙ্গোপাঙ্গকোবিদঃ।
প্রবন্ধগাননিষ্ণাতো বিবিধালপ্তিতত্ত্ববিৎ ॥
সর্বস্থানোচ্চগমকেষ্বনায়াসলসদ্‌গতিঃ।
আয়ত্তকণ্ঠস্তালজ্ঞঃ সাবধানো জিতশ্রমঃ ॥
শুদ্ধচ্ছায়ালগাভিজ্ঞঃ সর্বকাকুবিশেষবিৎ।
অনেকস্থায়সঞ্চারঃ সর্বদোষবিবর্জিতঃ ॥
ক্রিয়াপরো যুক্তলয়ঃ সুঘটো ধারণান্বিতঃ।
স্ফূর্জন্নির্জবনো হারিরহঃকৃদ্ভজনোদ্ধুরঃ ॥
সুসম্প্রদায়ো গীতজ্ঞৈর্গীয়তে গায়নাগ্রণীঃ।[১]

অর্থাৎ, উত্তম গায়ক নিম্নলিখিত লক্ষণযুক্ত—

১. হৃদ্যশব্দ— মনোহর কণ্ঠের অধিকারী।
২. সুশারীর— উত্তম 'শারীর' -যুক্ত। সুশারীর=তার সপ্তকে অনায়াস-গতিক্ষম, অনুরণনযুক্ত, সুমধুর, মনোরঞ্জক, গাম্ভীর্যাদিযুক্ত কণ্ঠ।
৩. গ্রহমোক্ষবিচক্ষণ— গানের আরম্ভ থেকে শেষ পর্যন্ত ক্রিয়ায় কুশল।
৪. রাগ-রাগাঙ্গ-ভাষাঙ্গ-ক্রিয়াঙ্গোপাঙ্গকোবিদ— রাগ, রাগাঙ্গ, ভাষাঙ্গ, ক্রিয়াঙ্গ, উপাঙ্গ সম্বন্ধে জ্ঞানবান।
৫. প্রবন্ধগাননিষ্ণাত— প্রবন্ধগানে নিপুণ।
৬. বিবিধালপ্তিতত্ত্ববিৎ— নানা প্রকার আলাপের তত্ত্বে কুশল।
৭. সর্বস্থানোত্থগমকেষ্বনায়াসলসদ্‌গতি— অনায়াসে মন্দ্র, মধ্য ও তার সপ্তক -গামী গমক প্রয়োগে সক্ষম।
৮. আয়ত্তকণ্ঠ— যিনি স্বাধীনভাবে কণ্ঠস্বর প্রয়োগে সক্ষম।
৯. তালজ্ঞ— তালে কুশল।
১০. সাবধান— সাবধানী।
১১. জিতশ্রম— গানে যাঁর ক্লান্তি নেই।
১২. শুদ্ধচ্ছায়ালগাভিজ্ঞ— যিনি শুদ্ধ, ছায়ালগ ইত্যাদি রাগ-ভেদ জানেন।
১৩. সর্বকাকুবিশেষবিৎ— সর্ব প্রকার কাকু-বিশেষজ্ঞ।

১ 'সংগীতরত্নাকর' ৩।১৩-২৭

১৪. অনেকস্থায়সঞ্চার— বহু রাগের প্রয়োগে সমর্থ।

১৫. সর্বদোষবিবর্জিত— সব দোষ থেকে মুক্ত।

১৬. ক্রিয়াপর— গানক্রিয়ার অভ্যাসে তৎপর।

১৭. যুক্তলয়— বিভিন্ন প্রকার লয় প্রয়োগে নিপুণ।

১৮. সুঘট— স্বর, বর্ণ ও তাল যথাযোগ্যভাবে সংযোজন করতে সক্ষম।

১৯. ধারণান্বিত— উত্তম স্মৃতিশক্তির অধিকারী।

২১. স্ফূর্জন্নির্জবন— 'নির্জবন' নামক বিশেষ রাগাবয়ব যথাযথ প্রয়োগ-ক্ষম। নির্জবন=যে রাগাবয়বের সরল, সুমধুর ও রাগবাচক স্বর ক্রমশ সূক্ষ্মতর হয়।

২১. হারিরহঃকৃৎ— যাঁর গানের প্রভাবে শ্রোতৃগণ মুগ্ধ হন।

২২. ভজনোদ্ধুর— রাগের পূর্ণ অভিব্যক্তিতে অভিজ্ঞ।

২৩. সুসম্প্রদায়ো— উত্তম গুরুপরম্পরা-শীল।

সংগীতরত্নাকরে উল্লিখিত উত্তম গায়কের এই তেইশটি গুণের মধ্যে কয়েকটি মাত্র রবীন্দ্রসংগীতের ক্ষেত্রে প্রযোজ্য নয়। তা ছাড়া, অধিকাংশগুলি প্রত্যক্ষভাবে বা পরোক্ষভাবে প্রযোজ্য।

গায়কের দোষ

সংদষ্টোদ্‌ঘুষ্টসূৎকারিভীতশঙ্কিতকম্পিতাঃ।
করালী বিকলঃ কাকী বিতালকরভোদ্ভটাঃ।
ঝোম্বকস্তুম্বকী বক্রী প্রসারী বিনিমীলকঃ।
বিরসাপস্বরাব্যক্তস্থানভ্রষ্টোঽব্যবস্থিতাঃ॥
মিশ্রকোঽনবধানশ্চ তথান্যঃ সানুনাসিকঃ।
পঞ্চবিংশতিত্যেতে গায়না নিন্দিতা মতাঃ॥[১]

অর্থাৎ, গায়কের দোষ পঁচিশ প্রকার। যথা—

১. সংদষ্ট— যিনি দাঁত চিবিয়ে গান করেন।

২. উদ্‌ঘুষ্ট— যিনি রসহীনভাবে চীৎকার করেন।

৩. সূৎকারী— গাওয়ার সময় যিনি অবাঞ্ছিত আওয়াজ করেন।

৪. ভীত— যিনি ভীতভাবে গান করেন।

৫. শঙ্কিত— যিনি গাওয়ার সময় অনাবশ্যক তাড়াহুড়া করেন।

১ 'সংগীতরত্নাকর' ৩।২৪-২৬

৬. কম্পিত— গাওয়ার সময় যাঁর শরীর ও কণ্ঠ কম্পিত হয়।
৭. করালী— অতিরিক্ত হাঁ করে ভয়ানকভাবে যিনি গান করেন।
৮. বিকল— যাঁর কণ্ঠ ঠিক শ্রুতিস্থানে পৌঁছয় না।
৯. কাকী— যাঁর কণ্ঠ কাকের মতো কর্কশ।
১০. বিতাল— বেতালা।
১১. করভ— যিনি ঘাড় অতিরিক্ত উঁচু করে গান করেন।
১২. উদ্ভট— যিনি মুখ বিকৃত করে গান করেন।
১৩. ঝোম্বক— যিনি গলা ফুলিয়ে গান করেন।
১৪. তুম্বকী— যিনি গাল ফুলিয়ে গান করেন।
১৫. বক্রী— যিনি ঘাড় হেলিয়ে গান করেন।
১৬. প্রসারী— যিনি হাত পা ছড়িয়ে গান করেন।
১৭. নিমীলক— যিনি চোখ বুজে গান করেন।
১৮. বিরস— যাঁর গায়ন নীরস।
১৯. অপস্বর— যিনি বর্জনীয় স্বর প্রয়োগ করেন।
২০. অব্যক্ত— যাঁর বাণী অস্পষ্ট।
২১. স্থানভ্রষ্ট— যাঁর কণ্ঠ তিন সপ্তকের ঠিক-ঠিক স্বরস্থানে পৌঁছয় না।
২২. অব্যবস্থিত— যিনি সুশৃঙ্খলভাবে গাইতে পারেন না।
২৩. মিশ্রক— যাঁর গায়নে শুদ্ধ ছায়ালগ আদি রাগ মিশ্রিত হয়ে যায়।
২৪. অনবধানক— গাওয়ার সময় যথা-ক্রম বিকাশে যাঁর লক্ষ্য থাকে না।
২৫. সানুনাসিক— যিনি নাকি সুরে গান করেন।

রবীন্দ্রসংগীতের পরিবেশন-ক্ষেত্রে সংগীতরত্নাকরে উল্লিখিত গায়কের পঁচিশটি দোষের অধিকাংশগুলি ব্যক্তিভেদে দেখতে পাওয়া যায়। এই লক্ষণগুলি জানা থাকলে গায়কের পক্ষে নিজেকে সংশোধন করে নেওয়ার পথ প্রশস্ত হয়। শ্রোতৃ-গণেরও বিষয়গুলি জানা প্রয়োজন। কারণ, তা হলে তাঁরা ভালো-মন্দ গায়ক সম্বন্ধে ঠিক-ঠিক মতামত দিতে সমর্থ হবেন।

অষ্টম পাঠক্রম

ক্রিয়াসিদ্ধ অংশ

শিক্ষণীয় রবীন্দ্রসংগীত

পূজা : বাণী তব ধায় অনন্ত গগনে। চৌতাল। স্ব ২৪

মূলগান। বেণী নিরথত ভুজঙ্গ। আড়ানা। চৌতাল। সঙ্গীতমঞ্জরী

জাগে নাথ জোছনারাতে। ধামার। স্ব ৩৬

মূলগান। আজু রঙ্গ খেলত হোরি। বেহাগ। ধামার। সঙ্গীতমঞ্জরী

পান্থ এখনো কেন অলসিত অঙ্গ। সুরফাঁকতাল। স্ব ২৭

মূলগান। রঙ্গ যুগত সোঁ গাবে। ললিত। সুরফাঁকতাল। সঙ্গীতচন্দ্রিকা-১

প্রথম আদি তব শক্তি। সুরফাঁকতাল। স্ব ৩৬

মূলগান। প্রথম আদ শিব শক্তি। সোহিনী। সুরফাঁকতাল। গীতসূত্রসার-২

আজি মম মন চাহে। চৌতাল। স্ব ৪

মূলগান। ফুলি বন ঘন মোর। বাহার। চৌতাল। সঙ্গীতমঞ্জরী

কার মিলন চাও বিরহী। তেওরা। স্ব ৩৬

মূলগান। তনু মিলন দে। শ্রী। তেওরা। আনন্দসঙ্গীত পত্রিকা, মাঘ ১৩২৫

প্রভাতে বিমল আনন্দে। চৌতাল। স্ব ২৩

মূলগান। নাদনগর বসায়ে। গুর্জরী টোড়ী। চৌতাল

ডাকো মোরে আজি এ নিশীথে। ত্রিতাল। স্ব ৪

মূলগান। ক্যা করুণা মানেরি। পরজ। ত্রিতাল

মন্দিরে মম কে। একতাল। স্ব ৪

মূলগান। সুন্দর লাগোরী হৈ। আড়ানা। একতাল। সঙ্গীতচন্দ্রিকা-২

নয়ান ভাসিল জলে। চতুর্মাত্রিক একতাল। স্ব ১১

মূলগান। পপীহা বোলে লে রে। শ্যাম। একতাল। সঙ্গীতমঞ্জরী

জননী তোমার করুণ চরণখানি। নবপঞ্চতাল। স্ব ২৬

আমি তারেই খুঁজে বেড়াই। দাদ্‌রা। স্ব ৪২

ওহে জীবনবল্লভ। একতাল। স্ব ৪

স্বদেশ : সার্থক জনম আমার। স্ব ৪৬

কে এসে যায় ফিরে ফিরে। তেওরা। স্ব ৪৭

প্রেম : দীপ নিবে গেছে মম। অর্ধঝাঁপতাল। স্ব ১৪

বুঝি বেলা বহে যায়। একতাল। স্ব ২০
দিন পরে যায় দিন। কাহারবা। স্ব ৫
আমার প্রাণের 'পরে চলে গেল কে। আড়খেমটা। স্ব ২০
প্রকৃতি : বর্ষা : ওই আসে ওই অতি। তালফেরতা। স্ব ৩১
ঝরঝর বরিষে। কাহারবা (বিলম্বিত)। স্ব ১১
শাঙন গগনে ঘোর ঘনঘটা। কাহারবা। স্ব ১১, ২১
চিত্ত আমার হারালো আজ। কাহারবা। স্ব ১৩
শরৎ : তোমরা যা বলো তাই বলো। দাদ্রা। স্ব ১৪
শরত-আলোর কমলবনে। রূপকড়া। স্ব ৫০
হেমন্ত : হেমন্তে কোন্ বসন্তেরি বাণী। দাদ্রা। স্ব ১৫
বসন্ত : নব নব পল্লবরাজি। চৌতাল। স্ব ২৪
চলে যায় মরি হায়। কাহারবা। স্ব ৫
আজি এই গন্ধ-বিধুর সমীরণে। ত্রিতাল। স্ব ৩৮
মম অন্তর উদাসে। ত্রিতাল। স্ব ১৬
বিচিত্র : মধুর মধুর ধ্বনি বাজে। কাহারবা। স্ব ১০
এ শুধু অলস মায়া। ত্রিতাল। স্ব ৩৩
যে কাঁদনে হিয়া কাঁদিছে। একতাল। স্ব ১৬
আনুষ্ঠানিক : সুধাসাগরতীরে হে। ধামার। স্ব ৪
মূলগান : আয়ো ফাগুন। নায়কী কানড়া। ধামার। সঙ্গীতমঞ্জরী
দুইটি হৃদয়ে একটি আসন। একতাল। স্ব ৫৫
বেদগান : তমীশ্বরানাং পরমং মহেশ্বরম্। ব্রহ্মসঙ্গীত স্বরলিপি-২
নৃত্যনাট্য : চিত্রাঙ্গদা (প্রথম দৃশ্য)। স্ব ১৭

রাগজ্ঞান

পূর্ব পাঠক্রমের রাগ এবং যোগিয়া, ললিত, টোড়ী, মুলতান, শ্রী, মল্লার, বাহার, দরবারী কানাড়া, আড়ানা, পরজ ও বসন্ত।

রাগ : যোগিয়া (জোগী)

যোগিয়া রাগে কোমল ঋষভ, কোমল ধৈবত, বাকি সব স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। অবরোহে কখনো কখনো কোমল নিষাদ স্বরেরও প্রয়োগ হয়ে থাকে। ভৈরব রাগে কোমল ঋষভ ও কোমল ধৈবত যেরূপ আন্দোলিত হয় এই রাগে সেরূপ

একেবারেই হয় না; তা করলে রাগ-রূপ ক্ষুণ্ণ হয়। যোগিয়া রাগের আরোহে গান্ধার ও নিষাদ বর্জিত, কিন্তু অবরোহে ওই দুই স্বরকে সামান্য স্পর্শ ক'রে প্রয়োগ করা হয়। যোগিয়া ভক্তিরসের রাগ। এই রাগে তানক্রিয়া না করাই বাঞ্ছনীয়। বাদী ও সম্বাদী -স্বর যথাক্রমে ষড়জ ও মধ্যম। ঔড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। প্রাতঃকালে গেয়।

আরোহ : স ঋ ম প দ র্স

অবরোহ : র্স নদ প ম গঋ স

(অন্যরূপ) : র্স নদ প দ ণ দ প ম, গঋ স

প্রধান অঙ্গ : স ঋ ম গঋ স ন্ ঋ স

সরগম্। ত্রিতাল (৭৩)

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II { সা ঋা মা পা | দা মা পা দা I

I মা -া -া মা | মা গা ঋা সা } | ঋা -া সা ন্া | দ্া -া সা -া I

I ঋা মা পা দা | মা গা ঋা সা II

অন্তরা

১´ ২ ০ ৩

II { -া মা পা দা | র্মা পা দা র্ঋা I

I র্সা -া -া র্সা | র্ঋা -া র্সা -া } | র্সা র্ঋা র্মা র্গা | র্ঋা -া র্সা -া I

I র্সা র্ঋা র্সা না | দা পা দা মা | মা পা দা র্সা | র্ঋা -া র্সা না I

I -া দা পা মা | মা গা ঋা সা II II

ভজন : প্রভু কে উঁচ নীচ নাহি কোঈ। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-৩)

রাগ : ললিত

ললিত রাগে কোমল ঋষভ, কোমল ধৈবত, দুই মধ্যম, বাকি সব স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। পঞ্চম বর্জিত। বাদীস্বর শুদ্ধ মধ্যম ও সম্বাদী ষড়্‌জ। ষাড়ব জাতি। রাত্রি শেষ প্রহরে গেয়। এই রাগে শুদ্ধ মধ্যম বাদীস্বর হলেও গান্ধারেরও বেশ প্রাধান্য আছে। ললিতের তীব্র মধ্যম শুদ্ধ মধ্যম অপেক্ষা এক শ্রুতি উঁচু অর্থাৎ এই তীব্র মধ্যম তীব্রতর মধ্যম অপেক্ষা এত শ্রুতি নিচু (শ্রুতি-তালিকা দ্রষ্টব্য)। তীব্র মধ্যম

প্রধানত আরোহে ব্যবহৃত হয় এবং অবরোহে দুই মধ্যমের পর-পর ক্ষ ম গ এরূপ-ভাবে প্রয়োগ হয়। এই রাগ উত্তরাঙ্গপ্রধান ও ভক্তিরসের উপযোগী। কেউ কেউ ললিতে শুদ্ধ ধৈবত প্রয়োগ করেন, কিন্তু তাতে রাগে কিছু কঠোরতা আসে; কোমল ধৈবত ব্যবহার করাই প্রশস্ত।

আরোহ: ন্ ঋ গ ক্ষ দ ন র্স

অবরোহ: র্স ন ঋ ন দ ক্ষ দক্ষ গম গ ঋ, ক্ষ গ ঋ স

প্রধান অঙ্গ: ন্ ঋ গ ম ক্ষ ম গ, ক্ষ গ ঋ স

সরগম্। ত্রিতাল (1৩)

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II { ন্া ঋা গা ঋা | সা -া ন্া ঋা I

I গা -া মা -া | -া ক্ষা ম্া গা } | -া দা ক্ষা দা | র্সা -া র্ঋা না I

I দা না দা ক্ষা | দা ক্ষা মা গা II

অন্তরা

১´ ২ ০ ৩

II { গা গা ক্ষা দা | র্সা -া র্সা -া I

I না র্ঋা র্সা -া | র্গা র্গা র্ঋা র্সা } | র্সা -া র্সা -া | না র্ঋা না দা I

I ক্ষা দা না দা | ক্ষা দা ক্ষা মা | -া মা গা গা | না দা ক্ষা গা I

I না না দা ক্ষা | গা গা ঋা সা | ন্া সা গা গা | ক্ষা দা র্ঋা না I

I দা না দা ক্ষা | দা ক্ষা মা গা II II

খেয়াল: পিয়া পিয়া করত পপীয়রা। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-৩)

রাগ: টোড়ী (তোড়ী)

টোড়ী রাগে ঋষভ, গান্ধার ও ধৈবত কোমল, মধ্যম তীব্র, বাকি স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। আরোহে পঞ্চম স্বর বর্জিত। বাদীস্বর কোমল ধৈবত ও সম্বাদী কোমল গান্ধার। ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। দিবা দ্বিতীয় প্রহরে গেয়। টোড়ী রাগে ব্যবহৃত গান্ধার অতিকোমল অর্থাৎ কোমল গান্ধার অপেক্ষা এত শ্রুতি নিচু। টোড়ী ও মুলতান রাগে অনেকটা স্বর-সাদৃশ্য আছে। মুলতান থেকে টোড়ীর রাগ-রূপকে রক্ষার জন্য ন্ স ক্ষজ্ঞ ক্ষ প এই স্বরবিন্যাস সর্বথা পরিত্যাজ্য। তীব্র মধ্যম থেকে মীড়যোগে কোমল গান্ধার প্রয়োগে টোড়ীতে মুলতানের ছায়া আসে।

আলাপের শেষে ঋ জ্ঞ ঋ স এবং তানের শেষে ঋ জ্ঞজ্ঞ ঋ স স্বরবিন্যাস-প্রয়োগে টোড়ীর রাগ-রূপ স্পষ্ট হয়। টোড়ীতে পঞ্চম স্বরের প্রয়োগ খুব কম করা প্রয়োজন। টোড়ীকে মিয়াঁ কী তোড়ীও বলা হয়। এই রাগ কঠিন, কিন্তু খুব শ্রুতিমধুর ও ভক্তিরসের উপযোগী।

আরোহ : স ঋ জ্ঞ হ্ম দ ন র্স

অবরোহ : র্স ন দ প হ্ম দ হ্ম জ্ঞ, হ্মঋ জ্ঞ ঋ স

প্রধান অঙ্গ : ন্দ্, ন্ ঋ জ্ঞ, হ্মঋ জ্ঞ, হ্মঋ স

সরগম্। বিলম্বিত ত্রিতাল (১৬)

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II { ঋা জ্ঞা ঋা সা | ন্া সা দ্া -া I

I জ্ঞা -া -া হ্মা | ঋা জ্ঞা ঋা সা } | দ্া র্সা ন্া ঋা | সা ঋা জ্ঞা -া I

I জ্ঞহ্মা দনা র্সর্ঋা র্সনা | দপা হ্মজ্ঞা ঋজ্ঞা ঋসা II

অন্তরা

১´ ২ ০ ৩

II { হ্মা জ্ঞা হ্মা দা | র্সা -া না র্সা I

I র্সা র্ঋা র্জ্ঞা -া | র্ঋা র্জ্ঞা র্ঋা র্সা } | দা -া র্জ্ঞা -া | র্ঋা র্সা না দা I

I পহ্মা জ্ঞহ্মা দনা র্সর্ঋা | র্সনা দপা হ্মজ্ঞা ঋসা II II

খেয়াল : গরবা মৈসন লাগী লাগী। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-২)

রাগ : মুলতান (মুলতানী)

মুলতান রাগে কোমল ঋষভ, কোমল গান্ধার, কোমল ধৈবত, তীব্র মধ্যম, বাকি স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। আরোহে ঋষভ ও ধৈবত বর্জিত। বাদীস্বর পঞ্চম ও সম্বাদী ষড়্জ। ঔড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। দিবা চতুর্থ প্রহরে গেয়। এই রাগের আরোহে স ঋ জ্ঞ হ্ম এরূপ স্বরবিন্যাসের ব্যবহার হয় না, কারণ তাতে টোড়ী রাগের ছায়া আসে। মুলতান রাগে কোমল গান্ধার সর্বদা তীব্র মধ্যমকে স্পর্শ করে প্রযুক্ত। লক্ষ রাখা প্রয়োজন, মুলতান রাগে কোমল ঋষভ, কোমল গান্ধার ও কোমল ধৈবত স্বরত্রয়কে বেশি প্রাধান্য দিলে টোড়ী রাগের ছায়া আসার আশঙ্কা থাকে। ষড়্জ পঞ্চম বা নিষাদে আলাপ এবং তানের সমাপ্তি হয়। মুলতার করুণ-শৃঙ্গার রসের রাগ।

আরোহ : ন্ স হ্মজ্ঞ হ্ম প ন র্স

অবরোহ : র্স ন দ হ্মপ হ্ম জ্ঞ, হ্ম জ্ঞ ঋ স

প্রধান অঙ্গ : ন্ স হ্মজ্ঞ হ্ম প, দ হ্ম প হ্মজ্ঞ হ্ম জ্ঞ

সরগম্। ধামার (1)

স্থায়ী

১´	০	২	০	৩ [-া]
II { পা -া পা	জ্ঞা হ্মা	পা -া	জ্ঞা -া হ্মা	জ্ঞা ঋা সা ন্া } I
I ন্া ন্া সা	হ্মজ্ঞা হ্মজ্ঞা	হ্মা পা	জ্ঞা -া হ্মা	পা না র্সা -া I
I না না র্সা	না দা	• পা -া	জ্ঞা হ্মা পা	হ্মা জ্ঞা ঋা সা II

অন্তরা

১´	০	২	০	৩
II { হ্মজ্ঞা হ্মজ্ঞা হ্মা	পা -া	না না	র্সা -া র্সা	র্জ্ঞা র্জ্ঞা র্ঋা র্সা } I
I না র্সা র্জ্ঞা	• র্ঋা র্সা	না -া	র্সা -া না	দা পা হ্মা পা I
I জ্ঞা হ্মা পা	না না	র্সা -া	না দা পা	হ্মা জ্ঞা ঋা সা II

ভজন : নাম ভজন কা নাম ডুবোয়া। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-২)

রাগ : শ্রী

শ্রী রাগে ঋষভ ও ধৈবত কোমল, মধ্যম তীব্র, বাকি স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। আরোহে গান্ধার বর্জিত। ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। বাদীস্বর ষড়্জ ও সম্বাদীস্বর পঞ্চম। সূর্যাস্ত-সময়ে গেয়। শ্রী রাগের আরোহে স ঋ প এরূপ স্বরবিন্যাস অধিক প্রচলিত। আরোহে কোমল ঋষভকে বেশি আন্দোলিত করা উচিত নয়। অবরোহে পঞ্চম থেকে কোমল ঋষভের প্রয়োগে তীব্র মধ্যমকে মীড়যোগে স্পর্শ করে আসা প্রয়োজন। মতান্তরে শ্রী রাগের আরোহে কোমল ধৈবত স্বর ব্যবহার করা হয়। শ্রী বৈরাগ্যভাবের উপযোগী রাগ।

আরোহ : স ঋ হ্ম প দ প, হ্ম দপ ন র্স

অবরোহ : র্ঋ ন দ হ্মপ, দহ্ম প হ্মঋ, গ ঋ স

প্রধান অঙ্গ : ঋ ঋ প, হ্ম দ প, হ্মঋ, গ ঋ স

সর্‌গম্‌। ঝাঁপতাল (।৩)

স্থায়ী

	১´			২				০			৩			॥
II {	ঋা	ঋা	|	সা	-া	সা	|	গা	ঋা	|	গা	ঋা	সা }	I
I	ন্া	ঋা	|	গা	ঋা	সা	|	ন্া	ঋা	|	ন্া	দ্া	প্া	I
I	হ্মা্	প্া	|	ন্া	ন্া	সা	|	ঋা	ঋা	|	সা	-া	সা	I
I	হ্মা	দা	|	হ্মা	গা	ঋা	|	হ্মা	গা	|	ঋা	ঋা	সা	II

অন্তরা

	১´			২				০			৩			
II {	হ্মা	পা	|	দা	দা	পা	|	র্সা	-া	|	না	র্ঋা	র্সা }	I
I	না	র্ঋা	|	র্গা	র্ঋা	র্সা	|	না	র্ঋা	|	না	দা	পা	I
I	হ্মা	পা	|	না	না	র্সা	|	র্ঋা	র্ঋা	|	র্সা	-া	র্সা৹	I
I	পা	র্সা	|	না	দা	পা	|	হ্মা	গা	|	গা	ঋা	সা II	II

ধ্রুপদ : তনু মিলন দে পরবর । তেওরা । আনন্দসঙ্গীতপত্রিকা, মাঘ ১৩২৫

রাগ : সোহিনী (সোহনী)

সোহিনী রাগে কোমল ঋষভ, তীব্র মধ্যম ও বাকি স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। আরোহে ঋষভ দুর্বল। পঞ্চম বর্জিত। ষাড়ব জাতি। সোহিনী উত্তরাঙ্গপ্রধান রাগ। তারসপ্তকেই এই রাগের বিস্তার অধিক হয়। সোহিনী রাগের আলাপ মন্দ্র ও মধ্য-সপ্তকে বিলম্বিত লয়ে করলে পূরিয়া রাগের অনেকটা ছায়া আসে। উত্তরাঙ্গপ্রধান হওয়ায় অবরোহে এই রাগের রূপ স্পষ্টতর হয়। বাদীস্বর ধৈবত ও সম্বাদী গান্ধার। মধ্যরাত্রির পর গেয়।

আরোহ : স গ, হ্ম ধ ন র্স[১]

অবরোহ : র্স ন ধ হ্ম গ, হ্ম গ ঋ স

প্রধান অঙ্গ : র্স ন ধ হ্ম গ, হ্ম ধ ন র্ঋ র্স

১ আরোহের স্বরবিন্যাসে কোমল ঋষভের উল্লেখ করা হল না। আরোহে কোমল ঋষভ দুর্বল হওয়ায় জাতি ষাড়ব উল্লিখিত হল।

সরগম্। চৌতাল (১২)

স্থায়ী

১´ ০ ২ ০ ৩ ৪ ‖

II { র্সা -া | না ধা | -া না | ধা গা | গা হ্মা | ধা না } I
I র্সা -া | -া র্ঋা | র্সা না | ধা হ্মা | হ্মা গা | ঋা সা I
I সা সা | গা -া | -া হ্মা | ধা ধা | -া হ্মা | ধা না II

অন্তরা

১´ ০ ২ ০ ৩ ৪

II { -া গা | হ্মা ধা | -া হ্মা | ধা না | র্সা -া | র্সা -া } I
I ধা না | র্সা র্গা | র্হ্মা র্গা | র্ঋা র্সা | -া না | ধা ধা I
I -া গা | -া গা | হ্মা ধা | না র্সা | র্ঋা র্সা | ধা না II II

ধ্রুপদ : প্রথম আদ শিব শক্তি (ভিন্ন রূপ)। সুরফাঁকতাল (গীতসূত্রসার-২)

রাগ : মল্লার (মহ্লার)

এই রাগকে 'মিয়াঁ কী মহ্লার' বা 'মিয়াঁ মহ্লার'ও বলা হয়। কিন্তু উক্ত নামারোপ সম্বন্ধে মতভেদ আছে।

মল্লার রাগে কোমল গান্ধার, দুই নিষাদ বাকি সব স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। পঞ্চম বাদী ও ষড়্‌জ সম্বাদী। ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। বর্ষাঋতুতে বা রাত্রি দ্বিতীয় প্রহরে গেয়।

মল্লার রাগে শুদ্ধ ধৈবত ও শুদ্ধ নিষাদ (কোমল নিষাদও) প্রযুক্ত হয়। তা ছাড়া, দরবারী কানাড়া রাগের সঙ্গে এই রাগের সাদৃশ্য আছে। সাদৃশ্য বাহার রাগের সঙ্গে অধিকতর। সেজন্য আরোহে প ণ ধন র্স এবং অবরোহে র্স ন ণ ম প স্বরবিন্যাসগুলি বারংবার প্রয়োগ করা প্রয়োজন। আরোহের স্বরবিন্যাসে শুদ্ধ ধৈবতের স্থায়িত্ব খুব কম হওয়া আবশ্যক— একমাত্র স্পর্শস্বর হিসাবেই প্রযোজ্য। মল্লার রাগের প্রকৃতি গম্ভীর এবং করুণ তথা বিয়োগশৃঙ্গার রসের উপযোগী।

আরোহ : ম মর প, ণ ধন র্স

অবরোহ : র্স র্সধ ণম প, প ধম প, মজ্ঞ মজ্ঞ ম পম ম র স

প্রধান অঙ্গ : স মর প মজ্ঞ মজ্ঞ, ম পম ম র ন্স

সরগম্। চৌতাল (।⁸)

স্থায়ী

১´ ০ ২ ০ ৩ ৪ ॥

II { ণা পা | জ্ঞা মা | রা সা | ন্‌া সা | মা রা | পা -া } I

I ণ্‌া ।ধ্‌ | না র্সা | ধা ণা | মা পা | জ্ঞা মা | রা সা I

I ণ্‌া ধ্‌া | ন্‌া -া | সা -া | রা সা | মা রা | পা -া II

অন্তরা

১´ ০ ২ ০ ৩ ৪

II { মা পা | ণা ধা | ণা ধা | না না | র্সা -া | র্সা -া } I

I র্মা র্রা | র্পা -া | র্জ্ঞা র্মা | র্রা র্সা | -া ণা | ধা না I

I র্সা -া | ণা মা | -া পা | জ্ঞা মা | রা রা | সা -া II II

খেয়াল : বোলরে পপৈয়রা। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-৩)

রাগ : বাহার (বহার)

বাহার রাগে কোমল গান্ধার, দুই নিষাদ, বাকি সব স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। বাদীস্বর মধ্যম ও সম্বাদী ষড়্‌জ। ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। বসন্ত ঋতুতে অথবা রাত্রি তৃতীয় প্রহরে গেয়। কানাড়া ও বাগেশ্রী রাগের মিশ্রণে এই রাগের উৎপত্তি। বাহার অপেক্ষাকৃত আধুনিক রাগ হিসাবে গণ্য। এই রাগের গতি বক্র ও তারসপ্তকাভিমুখী। বাহার রাগের গানে প্রায়শ বসন্ত ঋতুর বর্ণনা পাওয়া যায়। অন্যান্য রাগের সঙ্গে মিশ্রণের পক্ষে এই রাগ উপযোগী— ফলে ভৈরব-বাহার, কানাড়া-বাহার ইত্যাদি নতুন রাগের উদ্ভব হয়েছে।

আরোহ : স ম, প জ্ঞ ম, ণ ধ নর্স

অবরোহ : র্স ণ প, ম প জ্ঞ, ম রস

প্রধান অঙ্গ : স ম, প জ্ঞ ম, ণ ধ নর্স

সরগম্। ত্রিতাল (।²)

স্থায়ী

২ ০ ৩ ১´ ॥

II { র্সা -া ণা পা | মা পা জ্ঞা মা | -া ণা ধা না I র্সা -া ধা না } |

| র্সা -া র্রা র্সা | না র্সা ণা পা | জ্ঞা মা পা জ্ঞা I মা রা সা -া |

| সা সা মা -া | মা মা ণা পা | জ্ঞা মা ধা না I র্সা -া ধা না II

অন্তরা

২ ০ ৩ ১´

-া -া II { মা জ্ঞা মা ণা | ধা না র্সা র্রা | না র্সা ধা না I র্সা -া -া র্সা } |

| র্মা র্জ্ঞা র্মা র্পা | র্জ্ঞা র্মা র্রা র্সা | না র্সা র্রা র্সা I ণা ধা না র্সা |

| ণা পা মা পা | জ্ঞা মা ধা না | র্সা -া ধা না I র্সা -া ধা না II II

ধ্রুপদ : { ফুলি বন ঘন। চৌতাল (সঙ্গীতমঞ্জরী ও বর্তমান গ্রন্থ)
আয়ে ঋতুপতি বসন্ত। সুরফাঁকতাল (সঙ্গীতমঞ্জরী)
আজু বহত সুগন্ধ পবন। তেওরা (সঙ্গীতমঞ্জরী)

রাগ : দরবারী কানাড়া (দরবারী কানড়া)

দরবারী কানাড়া রাগে কোমল গান্ধার, কোমল ধৈবত, কোমল নিষাদ, বাকি স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। বাদীস্বর ঋষভ ও সম্বাদী পঞ্চম। সম্পূর্ণ জাতি। রাত্রি দ্বিতীয় প্রহরে গেয়। এই রাগের প্রকৃতি গম্ভীর এবং বিস্তার প্রধানত মন্দ্র ও মধ্য সপ্তকে হয়। কোমল গান্ধার ও কোমল ধৈবত স্বরের আন্দোলন অত্যন্ত শ্রুতিমধুর। আসাবরী প্রভৃতি রাগের ছায়া থেকে রক্ষা করার জন্যে অবরোহ স ণ দ প ম জ্ঞ র স সোজা এরূপ না করে র্স দ ণ প ম প জ্ঞ ম র স এরূপ বক্রভাবে করা হয়। সোজা ও দ্রুত তান খুব কমই ব্যবহৃত হয়। দরবারী কানাড়া রাগের তানে কোনো কোনো সময় সারং রাগের মিশ্রণ হয়, যথা— র্স ণ প ম র স ণ্‌ স, ণ ণ প ম র স ণ্‌ স।

আরোহ : স র মজ্ঞ মজ্ঞ ম প, ণদ ণদ র্সণ র্স

অবরোহ : র্স ণদ ণ প, ম প মজ্ঞ ম রসণ্‌স র স

প্রধান অঙ্গ : ণ্‌ স র মজ্ঞ ম র স, ণ স র রদ্‌ ণ্‌ প্‌

সরগম্। ত্রিতাল (১৩)

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

II { রা -া রা সা | -া দ্‌া -া ণ্‌া I

I রা -া -া রা | জ্ঞা মা রা সা } | ণ্‌া রা সা রা | সা দ্‌া ণ্‌া প্‌া I

I ম্‌া প্‌া দ্‌া ণ্‌া | সা -া রা রা | জ্ঞা -া মা পা | ণদা -া ণা পা I

I মা পা ণা জ্ঞা | -া মা রা সা II

অন্তরা

১´ ২ ০ ৩

II { মা -া পা পা | ণদা -া ণা ণা I

I র্সা -া -া র্সা | ণা র্রা র্সা -া }| দা ণা র্সা র্রা | র্জ্ঞা -া র্মা -া I

I র্রা দা -া ণা | র্রা -া র্সা -া | র্সা ণা র্সা -া | ণদা -া ণা পা I

I জ্ঞা মা রা দা | -া ণ্া রা সা II II

খেয়াল (বিলম্বিত) : মুবারক বাদিয়াঁ। একতাল (রাগবিজ্ঞান-১)

খেয়াল : রাধারমণ চরণ জো পাউঁ। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান -১)

রাগ : আড়ানা (অড়ানা)

আড়ানা রাগে কোমল গান্ধার, কোমল ধৈবত, কোমল নিষাদ (বা দুই নিষাদ), বাকি স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। বাদীস্বর তারষড়্‌জ ও সম্বাদী পঞ্চম। ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। সময়— মধ্যরাত্রি। আড়ানা রাগ কানাড়ার প্রকারভেদ হিসাবে গণ্য। আরোহে কোমল গান্ধার প্রায়শ বর্জিত, যদিও তৎসম্বন্ধে কোনো বাঁধাধরা নিয়ম নেই। অবরোহে কোমল ধৈবত বক্র, যথা— র্স দ ণ প। র্স ণ দ প এরূপ সোজা ক্রম কখনো অবরোহে প্রযুক্ত হয় না। আড়ানা রাগের বিস্তার তারসপ্তকে বেশি হয়, দরবারী কানাড়ার সে ক্ষেত্রে মন্দ্র ও মধ্য -সপ্তকে। আড়ানা রাগের তান সারঙের ঢঙে গাওয়া হয়। আরোহে কেউ কেউ শুদ্ধ নিষাদ প্রয়োগ করেন, কেউ-বা করেন না।

আরোহ : স র ম প ণদ ণদ ণ র্স অথবা স র ম প, দ ন র্স

অবরোহ : র্স ণদ ণ প ম প মজ্ঞ ম র স

প্রধান অঙ্গ : র্স ণদ ণ প ম প মজ্ঞ ম র স

সরগম্। তেওরা (৭)

স্থায়ী

১´ ২ ৩ ১´ ২ ৩

II { র্সা -া র্সা | র্রা র্সা | না র্সা I দা দা ণা | পা মা | পা পা } I

I মা পা র্সা | ণা পা | মা পা I জ্ঞা মা পা | রা রা | সা -া I

I ন্া সা রা | মা পা | দা না I র্সা -া র্রা | না র্সা | দা না II

অন্তরা

১´ ২ ৩ ১´ ২ ৩

II { মা পা না | র্সা -া | না র্সা I র্রা -া র্রা | র্সা না | র্সা -া } I

I না র্সা র্রা | র্রা -া | র্রা -া I র্সা র্রা র্রা | না র্সা | ণা পা I

১´ ২ ৩ ১´ ২ ৩

I র্জ্ঞা র্জ্ঞা র্মা | র্রা র্সা | না র্সা I দা না র্সা | দা ণা | পা -া I

I মা -া পা | র্সা ণা | পা মা I জ্ঞা মা পা | রা রা | সা -া II II

খেয়াল : গাগরি মোরি ভরন। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-১)

ধ্রুপদ : বেণী নিরখত ভুজঙ্গ। চৌতাল (সঙ্গীতমঞ্জরী)

খেয়াল : অব মোরি পায়েলা বাজনু। ত্রিতাল (সঙ্গীতমঞ্জরী)

ভিন্ন রূপ

আরোহ : স র ম প ণ র্স

অবরোহ : র্স দ ণ প, জ্ঞ ম র্ র স

রাগ : পরজ

পরজ রাগে দুই মধ্যম, কোমল ঋষভ ধৈবত, বাকি স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। বাদী-স্বর ষড়্জ ও সম্বাদী পঞ্চম। ঔড়ব-সম্পূর্ণ বা ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। রাত্রি চতুর্থ প্রহরে গেয়।

অবরোহে পরজ রাগের রূপ বিশেষ স্পষ্ট হয়। আরোহে ঋষভ ও পঞ্চম বর্জিত। কেউ কেউ আরোহে পঞ্চম বর্জন করেন না। তদনুযায়ী জাতি ঔড়ব-সম্পূর্ণ বা ষাড়ব-সম্পূর্ণ। পরজ রাগে ষড়্জ ও পঞ্চম যথাক্রমে বাদী ও সম্বাদী হওয়া সত্ত্বেও গান্ধার ও নিষাদেরও প্রাধান্য আছে। এই রাগে স্থানবিশেষে কালিঙ্গ্ড়া রাগের কিছুটা ছায়া আসা সম্ভব। মীড়-প্রয়োগ খুব কম হয় এবং রাগের গম্ভীরতাও কম। গানে শৃঙ্গার রসের প্রাধান্যই বেশি।

আরোহ : ন্ স গ, হ্ম দ ন র্স অথবা ন্ স গ, হ্ম প দ হ্ম দ নর্স

অবরোহ : র্স ন দ প, পগ ম, গ, হ্ম গ ঋ স

প্রধান অঙ্গ : র্স ন দ প, পগ ম গ, হ্ম গ ঋ স

সরগম্। ত্রিতাল (৭°)

স্থায়ী

১´ ২ ০ ৩

র্সা না II { দা র্সা না দা | পা দা হ্মা দা I

I না না র্সা -া | র্সা র্ঋা (র্সা না) } | না র্সা | দা না র্সা র্ঋা | র্সা না দা পা I

১´ ২ ০ ৩

I মা গা মা গা | ঋা ঋা সা -া | ন্‌া সা গা গা | হ্মা দা না র্সা I

I দা না র্সা র্ঋা | না র্সা র্সা না II

অন্তরা

১´ ২ ০ ৩

II { গা গা হ্মা দা | না না র্সা -া I

I র্সা র্ঋা না র্সা | না দা না -া } | না র্ঋা র্গা র্গা | র্হ্মা র্গা র্ঋা র্সা I

I র্সা র্ঋা না র্সা | না দা র্সা না II II

হোরী : খেলত হোরি ভর কাঞ্চন পিচাকারী। ধামার (সঙ্গীতমঞ্জরী)

রাগ : বসন্ত

বসন্ত রাগে দুই মধ্যম, কোমল ঋষভ ও ধৈবত, বাকি স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। আরোহে ঋষভ ও পঞ্চম বর্জিত। জাতি ঔড়ব-সম্পূর্ণ। বাদীস্বর তারষড়্‌জ ও সম্বাদী পঞ্চম। মধ্যরাত্রির পর গেয়। বসন্ত উত্তরাঙ্গপ্রধান রাগ। র্স ন দ প হ্মগ হ্ম গ স্বরবিন্যাস রাগবাচক। আরোহে স ম গ স্বরবিন্যাস ছাড়া শুদ্ধ মধ্যম অন্যত্র ব্যবহৃত হয় না। ভিন্ন মতে বসন্ত রাগে শুদ্ধ ধৈবতের ব্যবহার আছে।

আরোহ : স ম গ, হ্ম দ ন র্স

অবরোহ : র্স ন দ প হ্মগ হ্ম গ, হ্ম গ ঋ স

প্রধান অঙ্গ : র্স ন দ প হ্মগ হ্ম গ

সর্‌গম্‌। চৌতাল (১৪)

স্থায়ী

১´ ০ ২ ০ ৩ ৪

II { র্সা -া | না দা | -া না | দা পা | হ্মা গা | হ্মা দা } I

I র্সা -া | -া র্ঋা | র্সা না | দা পা | হ্মা গা | হ্মা গা I

I সা সা | মা -া | -া মা | গা গা | -া হ্মা | দা না II

অন্তরা

১´ ০ ২ ০ ৩ ৪

II { -া হ্মা | দা না | র্সা -া | -া র্সা | দা না | র্সা -া } I

I দা না | র্সা -া | র্হ্মা র্গা | র্ঋা র্সা | -া না | দা পা I

I হ্মা দা | -া র্ঋা | র্সা না | দা পা | হ্মা গা | হ্মা দা II II

খেয়াল : ফগবা ব্রিজ দেখনকো চলোরী। ত্রিতাল (রাগবিজ্ঞান-১)

তত্ত্বসিদ্ধ অংশ

রাগ

রাগ সম্বন্ধে জ্ঞাতব্য বিষয়গুলির মধ্যে কিছু কিছু পূর্ব পাঠক্রমে উল্লেখ করা হয়েছে। অবশিষ্টগুলির মধ্যে কতকগুলি বর্তমান পাঠক্রমে বিষয়ানুযায়ী আলোচনা করা হবে। সর্বাগ্রে অলংকার সম্বন্ধে কিছু উল্লেখ করা প্রয়োজন।

অলংকার ॥ গাওয়ার সময় স্বরগুলিকে তীব্র-কোমলাদি-ভেদে ভিন্ন ভিন্ন রূপে প্রয়োগ করা হয়। এরূপ প্রয়োগ মন্দ্র মধ্য ও তার প্রধানত এই তিন-সপ্তক-ব্যাপী। তা ছাড়া, আমাদের সংগীতে বহুপ্রকার অলংকার যোগ করা হয়। অলংকরণ অর্থাৎ সজ্জার প্রধান উদ্দেশ্য সৌন্দর্যবৃদ্ধি, সংগীতের ক্ষেত্রে মাধুর্যবৃদ্ধি। উপরন্তু স্বরের বর্ণ, কাকু ইত্যাদি রসসৃষ্টির পক্ষে অত্যাবশ্যক। স্বরের গুণধর্মও বিবেচ্য। স্থানভেদে, উচ্চারণভেদে এবং গতিভেদে স্বরে যে পরিবর্তন হয় তাকে স্বরের গুণধর্ম বলে। একই স্বর থেকেও ভিন্ন ভিন্ন রূপ উচ্চারণ দ্বারা ভিন্ন ভিন্ন রসের উদ্ভব হয়। যেমন— একই স্বরের উচ্চারণের মৃদুতা তীব্রতা, কম্পন, আন্দোলন, অল্পস্থায়িত্ব, দীর্ঘস্থায়িত্ব ইত্যাদি অবস্থার জন্য ভিন্ন ভিন্ন ভাব প্রকাশ পায়। উক্ত ক্রিয়াকে গুণধর্ম শব্দে অভিহিত করা হয়। 'কাকু' শব্দের অর্থ স্বরভেদ। সুখ দুঃখ আনন্দ উল্লাস ক্রোধ শান্তি নৈরাশ্য ইত্যাদি মানসিক অবস্থা প্রকাশের জন্য কণ্ঠে তদনুযায়ী স্বরভেদ প্রকাশ করা অত্যাবশ্যক। স্বরভেদের এরূপ ক্রিয়া 'কাকু'-সংজ্ঞারূপে গণ্য। রসসৃষ্টির প্রতি লক্ষ রেখে কোন্ গানে কী কী অলংকরণ কতটা প্রযোজ্য সে সম্বন্ধে সজাগ থাকা অবশ্য বিধেয়।

রাগালাপ ও রাগ-রূপায়ণ

পূর্ণ রাগ-রূপায়ণকে প্রস্ফুটিত পুষ্পের সঙ্গে তুলনা করা চলে। কুঁড়ির একটি একটি পাপড়ি যেমন ফুটে ক্রমশ ফুলকে পূর্ণবিকশিত করে, তেমনি স্বরগুলিও ক্রমানুসারে ও বিচিত্র ভাবে প্রযুক্ত হয়ে রাগকে রূপায়িত করে। রাগ-রূপায়ণের এই ক্রিয়া সাধিত হয় রাগালাপ দ্বারা। সামাজিক ক্ষেত্রে যেমন আলাপ পরস্পরের পরিচয়কে ঘনিষ্ঠ করে, রাগের ক্ষেত্রেও রাগের সঙ্গে পূর্ণভাবে পরিচিতি ঘটায় রাগালাপ। রাগসংগীতের ক্ষেত্রে রাগালাপ অপরিহার্য। রবীন্দ্রসংগীতের ক্ষেত্রেও কণ্ঠমার্জনা, স্বরজ্ঞান ও রাগজ্ঞানের জন্য রাগালাপ অভ্যাস করা একান্ত আবশ্যক। রাগালাপের কতকগুলি বিধিবদ্ধ নিয়ম আছে। তার মধ্যে নিম্নলিখিত নিয়মগুলি স্মরণ রাখা আবশ্যক—

১. রাগে ব্যবহৃত স্বর। ব্যবহৃত স্বরের রূপ অর্থাৎ কোমল শুদ্ধ বা তীব্র অবস্থা; বর্জিত স্বর।

২. আরোহ এবং অবরোহের ক্রম এবং গতি— সরল অথবা বক্র।

৩. জাতি, অর্থাৎ আরোহ এবং অবরোহে ব্যবহৃত স্বর-ক্রমে স্বর-সংখ্যা।

৪. বাদীস্বর ও সম্বাদীস্বর।

৫. রাগ-পরিবেশনের সময়।

৬. রাগে ব্যবহৃত স্বর দ্বারা নিচু থেকে উচ্চতর সপ্তকে ক্রমিক বিস্তার।

৭. রাগের স্থিতি অর্থাৎ যে রাগ যে সপ্তকে বেশি স্থায়ী হয় তদনুযায়ী পরিবেশন।

৮. স্বর ও বিচিত্র অলংকরণ -প্রয়োগে রাগের চমৎকারিত্ব সম্পাদন।

রাগের প্রকারভেদ

রাগ তিন প্রকার— শুদ্ধ, ছায়ালগ বা সালংক এবং সংকীর্ণ। যে রাগে অন্য কোনো রাগের মিশ্রণ নেই তাকে শুদ্ধ রাগ বলা হয়। যে রাগ দুই রাগের মিশ্রণে গঠিত তাকে ছায়ালগ বা সালংক রাগ বলে। যে রাগ দুইয়ের অধিক সংখ্যক রাগের মিশ্রণে গঠিত তাকে সংকীর্ণ রাগ বলে। রবীন্দ্রসংগীতে এই তিন প্রকার রাগের ক্ষেত্রেই বহু বৈচিত্র্যের সন্ধান মেলে, যা বহু বিচার, বিশ্লেষণ, গবেষণা ও সিদ্ধান্তের বিষয়।

রাগসংগীতে গানের শ্রেণীবিভাগ

আমাদের সংগীতে গানের ভিন্ন ভিন্ন শ্রেণীবিভাগ বহুপূর্ব কাল থেকে চলে আসছে। সহস্রশাখাযুক্ত সামবেদে সামগানের বহুল বর্ণনাদি আছে। সামগানের পরে ছন্দোগান সমাজে প্রচার লাভ করে। সামগান গায়ককে সামগ এবং ছন্দোগান গায়ককে ছন্দোগ বলা হত। ছন্দোগানের পরে নানাপ্রকার প্রবন্ধগান সমাজে প্রচলিত হয়। তা ছাড়া অন্যান্য গীতশ্রেণীও ছিল। শার্ঙ্গদেব তাঁর বিখ্যাত 'সংগীতরত্নাকর' গ্রন্থে পাঁচপ্রকার গীতের উল্লেখ করেছেন, যথা— শুদ্ধা, ভিন্না, গৌড়ী, বেসরা ও সাধারণী। শুদ্ধা গীতিতে সরস ও শ্রুতিমধুর স্বরের প্রয়োগ হত। ভিন্না গীতিতে বক্র স্বর এবং সূক্ষ্ম ও শ্রুতিমধুর গমক প্রয়োগ করা হত। গৌড়ী গীতিতে স্বর তিন-সপ্তক-ব্যাপী এবং পাশাপাশি স্বরে গমক-যুক্ত ছিল।

বেসরা গীতিতে স্বর কেবলমাত্র দ্রুতগতিতে ব্যবহার করা হত। সাধারণী গীতি উক্ত চারপ্রকার গীতির মিশ্রণে উদ্ভূত ছিল। তা হলে দেখা যাচ্ছে, সংগীতরত্নাকরে উল্লিখিত পাঁচপ্রকার গীতের ভিন্ন ভিন্ন গায়ন-রীতি ছিল। বর্তমানে আমরা ধ্রুবপদের সঙ্গে পরিচিত। এই ধ্রুবপদ প্রবন্ধগান-প্রভাবিত, এবং ধ্রুবপদকে প্রবন্ধগানেরই প্রকারভেদ বলা চলে।

ধ্রুবপদ (ধ্রুপদ)

ধ্রুবপদ শব্দের অর্থ অচঞ্চল পদ। যে পদ অচঞ্চল, স্থির তাকে ধ্রুবপদ বলা হয়। ধ্রুপদ ধ্রুবপদ শব্দের অপভ্রংশ। বর্তমানে ধ্রুপদের চারটি বাণী (গায়ন-রীতি) প্রচলিত আছে, যথা— গোবরহার, খাণ্ডার, ডাগুর (ডাগর) ও নওহার। তার মধ্যে গোবরহার বাণী শান্তরসের দ্যোতক, প্রসাদগুণ ও ধীরগতি -সম্পন্ন। খাণ্ডার বাণী বীররসের উদ্দীপক, বৈচিত্র্যশীল কিন্তু তত ধীরগতিসম্পন্ন নয়। ডাগুর বাণী সহজ সরল ও মাধুর্যপূর্ণ। নওহর বাণীতে স্বরগুলির মধ্যে পরস্পর দুই তিন বা অধিক স্বরের পার্থক্য থাকে; তাতে কলাকৌশলের পরিচয় পাওয়া যায় বটে, কিন্তু তেমন রসসৃষ্টি হয় না। 'গোবরহার' শব্দটি 'গৌড়ী' শব্দের অপভ্রংশ। বর্তমানে প্রচলিত শুদ্ধ বাণী প্রকৃতপক্ষে গৌড়ী ও ডাগুর বাণীরই নামান্তর। রবীন্দ্রনাথের ধ্রুপদাঙ্গ গানে এই শুদ্ধ বাণীর প্রভাবই বেশি। বিশেষ লক্ষ্য করবার বিষয় শার্ঙ্গদেব-কৃত সংগীত-রত্নাকরে বর্ণিত শুদ্ধা, ভিন্না, গৌড়ী ও বেসরা বাণীর সঙ্গে পরবর্তীকালে প্রচলিত চার বাণীর অনেকটা সামঞ্জস্য আছে, অন্তত এগুলি নতুন সৃষ্টি (রীতি) বলা চলে না।

রাগসংগীতের ক্ষেত্রে ধ্রুপদ পরিবেশন করবার কতকগুলি রীতি আছে। সেগুলি জানা আবশ্যক। তার মধ্যে নিম্নলিখিত নিয়মগুলি উল্লেখযোগ্য—

১. ধ্রুপদ আরম্ভের পূর্বে বিস্তারিত রাগালাপ। বর্তমানে নোম্ তোম্ ইত্যাদি অর্থহীন শব্দের সাহায্যে রাগালাপ করা হয়। সম্ভবত এগুলি পূর্ব-প্রচলিত কোনো অর্থবোধক শব্দবিন্যাসের অপভ্রংশ।

২. ভক্তিভাব শান্তরস ও বীররসের পক্ষে ধ্রুপদ বিশেষ উপযোগী। অবশ্য ধামার তালের হোরী গানে শৃঙ্গার রসের সন্ধান মেলে।

৩. ধ্রুপদে দ্বিগুণ চতুর্গুণ ইত্যাদি লয়ে বাঁট করা হয়। বাঁট শব্দের অর্থ বাঁটোয়ারা বা বণ্টন। রাগ ও তালের বৈশিষ্ট্য রক্ষা করে ধ্রুপদের শব্দগুলিকে দ্বিগুণ চতুর্গুণ ইত্যাদি লয়ে পরিবেশন করাকে বাঁট বলে। তা ছাড়া, অতীত গ্রহ,

অনাগত গ্রহ প্রভৃতি ছন্দোবৈশিষ্ট্যও ধ্রুপদগায়ন-রীতির অংশ। ধ্রুপদে তানের প্রয়োগ হয় না।

৪. বর্তমানে ধ্রুপদে চৌতাল, ধামার, সুরফাঁকতাল, ঝাঁপতাল, তেওরা ইত্যাদি তাল ব্যবহৃত হয় এবং মৃদঙ্গ বা পাখোয়াজ বাদিত হয়। পূর্বে ব্রহ্মতাল, লক্ষ্মীতাল, মত্তাল, গণেশতাল প্রভৃতি তালের ব্যবহার ছিল; কিন্তু বর্তমানে সে-সব তাল প্রচলিত নেই বললেই চলে।

৫. অন্যান্য শ্রেণীর গান অপেক্ষা ধ্রুপদের গাম্ভীর্য অধিকতর। এ বিষয়ে দৃষ্টি রেখেই আনুষঙ্গিক যন্ত্রাদি নির্বাচিত হয়।

ধ্রুপদে ব্যবহৃত বাঁট ও গ্রহ সম্বন্ধে স্পষ্টীকরণের জন্য নিম্নে ক্ষেমরসিক-রচিত আড়ানা রাগে চৌতালের একটি ধ্রুপদের স্থায়ী অংশের দৃষ্টান্ত দেওয়া হল—

সম গ্রহ—

১´ ০ ২ ০ ৩ ৪

I ধা ধা | দিন্ তা | কৎ তাগে | দিন্ তা | তেটে কতা | গদি ঘেনে I

II না -নর্সা | র্সা -া | ণদা ণপা | না র্সা | র্সনা র্সা | -ণপা না I

বে ০ ০ ণী ০ নি০ র০ খ ত ভু০ জ ০ঙ্ গ

I নর্রা -া | র্সা -া | ণদা ণপা | না র্সা | সর্না র্সা | -ণপা পা I

বে ০ ০ ণী ০ নি০ র ০ খ ত ভু০ জ ০ঙ্ গ

I মা মা | -পা পা | পর্সা -া | ণা পা | মজ্ঞা -া | মা পা I

প তা ০ ল লো ০ ক গ য়ো ০ দৃ গ

I ণদা -া | ণা পা | -া পা | -া পা | মজ্ঞা মজ্ঞা | মা পা I

দে ০ খ ত ০ মী ০ ন জ ল ম ধ

I মা পা | ণা -ণা | -পা -মা | -জ্ঞা -জ্ঞা | -মা -মা | -রা সা II

ছি প ত ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ রী

দ্বিগুণ লয় (দুন):

০ ৩ ৪

| দিন্ তা | তেটে কতা | গদি ঘেনে I

| নঃর্সনঃ র্সা | ণদণপা নর্সা | র্সনঃর্সঃ -ণপঃনঃ I

বে ০ ০ ণী নি০র০ খত ভু০জ ০ঙ্গ

১ ০ ২

I ধা ধা | দিন্ তা | কৎ তাগে |
I নর্রঃ-ঃ র্সা | ণদণপা নর্সা | র্সনঃর্সঃ -ণপঃপঃ |
বে০০ ণী নি০র০ খত ভু০জ ০ঙ্গ

০ ৩ ৪ ১´ ০

| দিন্ তা | তেটে কতা | গদি ঘেনে I ধা ধা | দিন্ তা |
| মমা -পপা | পর্সা ণপা | মজ্ঞা মপা I ণদা ণপা | -ঃপঃ -ঃপঃ |
পতা ০ল লো কগ য়ো দৃগ দে খত ০মী ০ন

২ ০ ৩ ৪

| কৎ তাগে | দিন্ তা | তেটে কতা | গদি ঘেনে I
| মজ্ঞমজ্ঞা মপা | মপা ণণা | -পমা -জ্ঞজ্ঞা | -মমা -রসা II
জল মধ ছিপ ত০ ০০ ০০ ০০ ০রী

চতুর্গুণ লয় (চৌগুণ) :

৪

কতা | গদি ঘেনে I
ন০র্সন০র্সঃ | ণদণপঃ নর্সঃ র্সন০র্স০ণপ০ন০ I
বে ০০ণী নি০র০ খত ভু০ জ ০ঙ্ গ

১´ ০

I ধা ধা | দিন্ তা |
I নর্র০০র্সঃ ণদণপঃনর্সঃ | র্সন০র্স০ণপ০প০ মমপপা |
বে০ ০ ণী নি০র০খত ভু০ জ ০ঙ্ গ পতা০ল

২ ০

| কৎ তাগে | দিন্ তা
| পর্সঃণপঃ মজ্ঞঃমপঃ | ণদঃণপঃ -০পঃপ০ |
লো কগ য়োদৃগ দেখত ০মীন

৩ ৪

| তেটে কতা | গদি ঘেনে I
| মজ্ঞমজ্ঞমপা মপণণা | -পমজ্ঞজ্ঞা -মমরসা II
জলমধ ছিপত০ ০০ ০০ ০০ ০রী

অতীত গ্রহ ॥ পাখোয়াজের ঠেকার সম্-স্থানের পরবর্তী (দ্বিতীয়) মাত্রা

থেকে ধ্রুপদের সম্-স্থান আরম্ভ করার রীতিকে অতীত গ্রহ বলা হয়। যথা—

১´ ০ ২ ০ ৩ ৪ ১´
I ধা ধা | দিন্ তা | কৎ তাগে | দিন্ তা | তেটে কতা | গদি ঘেনে I ধা
না | -র্সনা র্সা | -া ণদা | ণপা না | র্সা র্সনা | র্সা -ণপা I না…
বে ০ ০ ণী ০ নি০ র০ থ ত ভু০ জ ০ঙ্ গ…

অনাগত গ্রহ॥ পাখোয়াজের সম্-স্থানের পূর্ববর্তী (দ্বাদশ) মাত্রা থেকে ধ্রুপদের সম্-স্থান আরম্ভ করার রীতিকে অনাগত গ্রহ বলা হয়। যথা—

১´ ০ ২ ০ ৩ ৪
ঘেনে I ধা ধা | দিন্ তা | কৎ তাগে | দিন্ তা | তেটে কতা | গদি ঘেনে I
না I -র্সনা র্সা | -া ণদা | ণদা না | র্সা র্সনা | র্সা -ণপা | না নর্রা I…
বে ০ ০ ণী ০ নি র০ থ ত ভু০ জ ০ঙ্ গ বে০…

হোরী॥ হোরী শব্দের অর্থ দোল বা হোলি। দোললীলা বা ঈশ্বরলীলার বর্ণনাযুক্ত ও ধামার তাল-বদ্ধ গানকে হোরী বলা হয়। সাধারণতঃ ধামার তালে গীত হয় বলে হোরী গান ধামার নামেও প্রচলিত। ধ্রুপদ অপেক্ষা হোরী গানের কাব্যাংশের গুরুত্ব কম, ছন্দ-বহুল বাঁটের কাজ যথেষ্ট করা হয়।

খেয়াল (খ্যাল)॥ খেয়াল দুপ্রকার— বড়ো বা বিলম্বিত খেয়াল এবং ছোটো অর্থাৎ মধ্য বা দ্রুত খেয়াল। বিলম্বিত খেয়ালে বিলম্বিত একতাল, বিলম্বিত ত্রিতাল, ঝুম্‌রা ইত্যাদি তাল ব্যবহৃত হয় এবং মধ্য বা দ্রুত খেয়ালে ত্রিতাল একতাল ইত্যাদি তাল ব্যবহৃত হয়। খেয়াল সাধারণত স্থায়ী ও অন্তরা এই দুই-কলি-বিশিষ্ট। পরিবেশনের নিম্নলিখিত রীতিগুলি জ্ঞাতব্য—

১. অকার ইকার উকারাদির সাহায্যে মুক্ত আলাপ ও তালবদ্ধ আলাপ। আলাপে গায়কের কুশলতা ধী ও কল্পনাশক্তির প্রয়োজন— যার ফলে আলাপ বহুক্ষণ স্থায়ী হয়েও চমৎকারিত্ব হারায় না। গান আরম্ভের পূর্বে মুক্ত আলাপ ও গান গীত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে তালবদ্ধ আলাপ করা হয়।

২. শব্দালাপ তান বোলতান সর্‌গম্ তেহাই ইত্যাদির প্রয়োগে বৈচিত্র্য-সাধন।[১]

[১] এখানে ব্যবহৃত শব্দগুলির কিঞ্চিৎ ব্যাখ্যা প্রয়োজন। শব্দালাপ: আলাপে আকার-ইকারাদির পরিবর্তে গানের কাব্যাংশের শব্দ প্রযুক্ত হলে তাকে শব্দালাপ বলা হয়। তান: রাগবাচক ঘনসন্নিবিষ্ট ও লয়বদ্ধ স্বরবিন্যাসকে তান বলা হয়। বোলতান: তানে ব্যবহৃত স্বরবিন্যাসে গানের কথা উচ্চারিত হলে তাকে বোলতান বলা হয়। সর্‌গম্: রাগে ব্যবহৃত স্বরাবলী রাগবাচকরূপে এবং সুবিন্যস্ত ও তালবদ্ধভাবে গীত হলে তাকে সর্‌গম্ বা স্বরমালিকা বলা হয়। তেহাই: কোনো সর্‌গম্ বা বোলতানের অংশ সমানসংখ্যক মাত্রার তিন বার গীত হলে তেহাই বলা হয়।

৩. এই-সব শৈলী প্রয়োগে রাগানুকূল ও তালানুকূল গম্ভীর ও তরল সব ভাবের আবির্ভাব।

৪. খেয়ালে ধ্রুপদ অপেক্ষা শব্দবিন্যাস কম— তদনুযায়ী রস-সৃষ্টি।

টপ্পা॥ কথিত আছে, টপ্পা মূলত পঞ্জাব প্রদেশে উদ্ভূত এবং পরে শোরী মিঞার নামে প্রচলিত হয়। টপ্পা গানে কথা বিরলবিন্যস্ত ও অপেক্ষাকৃত লঘু-ভাবাপন্ন। জম্‌জমা-নামক অলংকরণ, অর্থাৎ পূর্ববর্তী বা পরবর্তী কোনো স্বরের আশ্রয়ে তৎপরবর্তী বা তৎপূর্ববর্তী স্বরের পুনঃপুন প্রয়োগ টপ্পার সুরের বৈশিষ্ট্য। সাধারণত ভৈরবী পিলু খাম্বাজ কাফি ইত্যাদি অপেক্ষাকৃত হালকা রাগে টপ্পা গাওয়া হয়।

ঠুংরী॥ ঠুংরী হাল্কা ধরণের গীত-রীতি। ঠুংরীতে তানকর্তব হয় না এবং কোনো একটি বিশেষ রাগ-রূপে আবদ্ধ না থেকে সমপ্রকৃতির রাগের ক্রমিক মিশ্রণে ঠুংরী পরিবেশিত হয়। টপ্পার ন্যায় ঠুংরীতেও কথার অংশ কম এবং হালকা ধরণের রাগ ব্যবহৃত হয়।

তরানা (তেলেনা)॥ দা রা দিম্ নাদের্ দির্ দ্রে দ্রানি ইত্যাদি অর্থহীন অক্ষরাবলী অর্থবোধক শব্দের পরিবর্তে গানে ব্যবহৃত হলে সেই গানকে তরানা বা তেলেনা বলে। তরানাতে দ্রুত লয় পরিবেশনের উত্তেজনা আছে।

ত্রিবট॥ যে স্থানে কথা, তরানার অর্থশূন্য অক্ষরাবলী এবং মৃদঙ্গের বোল থাকে তাকে ত্রিবট বলে। সদারঙ্গ-রচিত একটি ত্রিবট গানের দৃষ্টান্ত—

আড়ানা। ত্রিতাল

কথা: সব গুণিগণ মিল ত্রিবটকো গাবে
ঔর বজাবে তাল মান সুর সাঁচি দেখাবে॥

অর্থহীন অক্ষরাবলী: নাদের্ দের্ দীম্ তানানা দের্না তাদেরেদানি
তোম্‌দের্ দের্ তানাদেরে দের্নাদের্‌দের্‌দের্‌তানা
তোম্‌দের্ দের্‌দের্ দের্ তানানা॥

বোল: তেরেকিটি তাগ্ দিৎ ধাতেরেকিটিতাক্ নাগ্ ধাধিৎতা
কিটিতাক্ ঘড়ান্ তাক্ ধুমকিটি তাক্ ধাথুন্না কড়ান্
কিটিতাক নাগ্ দিৎ ধেরেকিটি কিটিতা তেরেকিটি নাগদিৎতাধা॥

চতুরঙ্গ॥ যে গানে কথা, সরগম্, তেলেনার অর্থশূন্য অক্ষরাবলী এবং মৃদঙ্গের বোল এই চারটি অঙ্গ থাকে তাকে চতুরঙ্গ বলে। সদারঙ্গ-রচিত একটি চতুরঙ্গ গানের দৃষ্টান্ত—

ইমন্‌কল্যাণ। দ্রুত ত্রিতাল

চতুরঙ্গ রস সন গায়ে হো গায়ন গুণী আয়ে
মহম্মদশাকে ঘর কাজ হস্তী তুরঙ্গ সরস স্থখ পাবে
দান মান স্থন্দর জর শির পাইয়ে ॥
সর সর গগ রগগর স পপ গগ রস সর গন্ধ পপ
ধধপ ধধপ ননধ ননধধ পপন্ধন্ধ গগরগ গরস ॥
নাদের্‌দের্‌ দানি তোম্‌দের্‌দের্‌ দিয়ানারে তোম্‌ তানানতান্‌
তানানানা নাদের্‌ দের্‌ দানি তদানি তদারে তানানানা নানা
দীম্‌ তানাদীম্‌ তানানানা নানানানা নানানানা নানানানা
ধলাং ধলাং ধলাং ধলাং ॥
দ্রিগিতোম্‌ দ্রিগিতোম্‌ দ্রিমিকেটে দ্রিমিকেটে থারিকেটে
থারিকেটে তাকুঝাকু তাকুঝাকু নাগ্‌ দিগ্‌ দিগ্‌
ঠং নং নং থুং দিগ্‌ দিগ্‌ তোম্‌ অম্বো অম্বো অম্বোইয়া
তিয়া ইয়া তিয়া ইয়া তিয়া ইয়া তিয়া ইয়া তিয়াইয়া ॥

ভজন

ভজন শব্দটির মধ্যেই এই শ্রেণীর গানের অর্থ ও সার্থকতা নিহিত আছে। এক কথায় ভজন হল ভগবদ্‌ভক্তিমূলক গান— সহজ স্থরে-তালে ভগবানের প্রতি ভক্তের নিবেদন। ভারতবর্ষে বহু ভক্ত-কবি ভজন রচনা করে এই গানের ভাণ্ডারকে সমৃদ্ধ করেছেন।—তার মধ্যে কবীর, মীরাবাঈ, স্থরদাস প্রভৃতির নাম উল্লেখযোগ্য। অবশ্য এই সকল ভক্তগণের রচিত ভজনের মূল-স্থর দুষ্প্রাপ্য। মীরাবাঈয়ের অনবদ্য ভজনগুলি সম্বন্ধে অনেকেই জানেন এবং কতকগুলি ভজন গাওয়াও হয়ে থাকে। ভজনের যা বৈশিষ্ট্য ও উদ্দেশ্য সেই পরিপ্রেক্ষিতে বিচার করলেও দেখা যায় পূজা পর্যায়ে এমন অনেক রবীন্দ্রসংগীত আছে যেগুলি উৎকৃষ্ট ভজনরূপে পরিগণিত হতে পারে।

এ পর্যন্ত যে কয়েকটি গীতশ্রেণী সম্বন্ধে আলোচনা করা হল তার প্রভাব রবীন্দ্রসংগীতে ন্যূনাধিক লক্ষ্য করা যায়— তার মধ্যে ধ্রুপদের প্রভাব যে ব্যাপক সে বিষয়ে সন্দেহ নেই।

বাংলা গান

বাংলা গানের বিশেষ একটি ধারা আছে। রবীন্দ্রসংগীত চর্চার পক্ষে সেই ধারা সম্বন্ধে অবহিত থাকা আবশ্যক। সংগীতানুশীলন তথা কণ্ঠসংগীতের অনুশীলন

ও রচনার ক্ষেত্রে বাঙালী কেবলমাত্র সুরকেই প্রাধান্য দেয় নি তৎসঙ্গে বাণীকেও উপযোগী আসনে প্রতিষ্ঠিত করেছে। এ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের দু-একটি উক্তি উদ্ধৃত করা প্রাসঙ্গিক হবে।—

"বাংলাদেশে হৃদয়ভাবের স্বাভাবিক প্রকাশ সাহিত্যে। 'গৌড়জন যাহে আনন্দে করিবে পান সুধা নিরবধি' —সে দেখতে পাচ্ছি সাহিত্যের মধুচক্র থেকে। বাণীর প্রতিই বাঙালীর অন্তরের টান; এই জন্যেই ভারতের মধ্যে এই প্রদেশেই বাণীর সাধনা সবচেয়ে বেশি হয়েছে। কিন্তু একা বাণীর মধ্যে তো মানুষের প্রকাশ পূর্ণ হয় না— এই জন্যে বাংলাদেশে সংগীতের স্বতন্ত্র পংক্তি নয়, বাণীর পাশেই তার আসন।"[১]

"কীর্তনে, বাঙালীর গানে, সংগীত ও কাব্যের যে অর্ধনারীশ্বর মূর্তি, বাঙালীর অন্য সাধারণ গানেও তাই। নিধুবাবু, শ্রীধর কথকের টপ্পা গানে, হরুঠাকুর রাম বসুর কবির গানে, সংগীতের সেই যুগলমিলনের ধারা।"[২]

এই-সব পরিপ্রেক্ষিতে বাঙালী গীতরচয়িতাগণের গানগুলি অনুশীলন ও গবেষণার যোগ্য। আনন্দচন্দ্র মিত্র, কমলাকান্ত ভট্টাচার্য, কাঙ্গাল ফিকিরচাঁদ, কালী মির্জা, গোবিন্দ অধিকারী, দাশরথি রায়, দীনবন্ধু মিত্র, নীলকণ্ঠ মুখোপাধ্যায়, বিহারীলাল চক্রবর্তী, মধু কান, মনোমোহন বসু, মুকুন্দ দাস, রামনিধি গুপ্ত (নিধুবাবু), রামপ্রসাদ, রাম বসু, শ্রীধর কথক এবং আরো অনেক বাঙালী গীতরচয়িতার গানেই বাংলা গানের বৈশিষ্ট্যের এবং বৈচিত্র্যেরও সন্ধান মেলে। এ-সব গান জানেন এরূপ লোকের সংখ্যা ক্রমশই কমে আসছে। বাংলা গানের ধারাবাহিকতার পরিচিতি ও ভবিষ্যত গবেষণাদির জন্য এই সব গীতি-কবিগণের গান সংগীতলিপিবদ্ধ হয়ে রক্ষিত হওয়া প্রয়োজন।

বাংলার লোকসংগীত

লোকসংগীতকে এক হিসাবে আঞ্চলিক সংগীত বলা যায়। এক-একটি অঞ্চলে তার অধিবাসীগণের ভাষা-ভাবনা, শিক্ষা-রুচি, আচার-অনুষ্ঠানাদিকে ভিত্তি করে লোকসংগীত গড়ে ওঠে। পূর্বে বাংলা গানের যে বৈশিষ্ট্যের আলোচনা করা হয়েছে বাংলার লোকসংগীতেও সে-বৈশিষ্ট্য বিদ্যমান। বাংলার লোকসংগীতের মধ্যে কীর্তন ও বাউল গান প্রধান। কীর্তন গানে সুর ছন্দ ও ভাবের ঐশ্বর্য অপেক্ষাকৃত ব্যাপকতর। কীর্তন সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন:

১ সবুজপত্র, ভাদ্র ১৩২৮

২ প্রবাসী, কার্তিক ১৩৩৪

"কীর্তনে জীবনের রসলীলার সঙ্গে সংগীতের রসলীলা ঘনিষ্ঠভাবে সম্মিলিত। জীবনের লীলা নদীর স্রোতের মতো নতুন নতুন বাঁকে বাঁকে বিচিত্র। ডোবা বা পুকুরের মতো একটি ঘের দেওয়া পাড় দিয়ে বাঁধা নয়। কীর্তনে এই বিচিত্র বাঁকা ধারার পরিবর্ত্যমান ক্রমিকতাকে কথায় ও সুরে মিলিয়ে প্রকাশ করতে চেয়েছিল

"কীর্তনের আরও একটি বিশিষ্টতা আছে। সেটাও ঐতিহাসিক কারণেই। বাংলায় একদিন বৈষ্ণব ভাবের প্রাবল্যে ধর্মসাধনায় বা ধর্মরসভোগে একটা ডিমোক্রাসির যুগ এল। সেদিন সম্মিলিত চিত্তের আবেগ সম্মিলিত কণ্ঠে প্রকাশ পেতে চেয়েছিল। সে প্রকাশ সভার আসরে নয়, রাস্তায় ঘাটে। বাংলার কীর্তনে সেই জনসাধারণের ভাবোচ্ছ্বাস গলায় মেলাবার খুব একটা প্রশস্ত জায়গা হল। এটা বাংলাদেশের ভূমি প্রকৃতির মতোই। এই ভূমিতে পূর্ববাহিনী দক্ষিণবাহিনী বহু নদী এক সমুদ্রের উদ্দেশে পরস্পর মিলে গিয়ে বৃহৎ বিচিত্র একটি কলধ্বনিত জলধারার জাল তৈরি করে দিয়েছে।"[১]

বাউল গানেরও বিশিষ্ট ধারা ও ঐতিহ্য আছে। বাউল গান বলতে একটি সামগ্রিক গীতশ্রেণী বোঝায়।— তাতে বহু প্রকারভেদ আছে। যেমন, বাউল (প্রধান ধারা), আউল (ফকিরী), বিচ্ছেদ বাউল, দেহতত্ত্ব, আথেরিচেতন ইত্যাদি। এ স্থলে তার বিস্তারিত আলোচনার প্রয়োজন নেই। সাধারণভাবে বাউল গানের যেটি মর্মকথা তার সূত্রটি ধরতে পারলেই রবীন্দ্রসংগীত-আলোচনার ক্ষেত্রে দিক্‌দর্শন হবে।

বাউল গানে ভাবের গভীরতা বিশেষভাবে লক্ষণীয়। রবীন্দ্রনাথ তাঁর অভিজ্ঞতার সংশ্লিষ্টতায় এ বিষয়ে চমৎকারভাবে বলেছেন।

"আমার মনে আছে, তখন আমার নবীন বয়স, শিলাইদহ অঞ্চলেরই এক বাউল কলকাতায় একতারা বাজিয়ে গেয়েছিল—

কোথায় পাব তারে
আমার মনের মানুষ যে রে!
হারায়ে সেই মানুষে তার উদ্দেশে
দেশ-বিদেশে বেড়াই ঘুরে।

কথা নিতান্ত সহজ, কিন্তু সুরের যোগে এর অর্থ অপূর্ব জ্যোতিতে উজ্জ্বল হয়ে

১ প্রবাসী, কার্তিক ১৩৩৪

উঠেছিল। এই কথাটিই উপনিষদের ভাষায় শোনা গিয়েছে: তং বেদ্যং পুরুষং বেদ মা মৃতঃ পরিব্যথাঃ। যাঁকে জানবার সেই পুরুষকেই জানো, নইলে মরণবেদনা। অপণ্ডিতের মুখে এই কথাটিই শুনলুম তার গেঁয়ো সুরে সহজ ভাষায় —যাঁকে সকলের চেয়ে জানবার তাঁকেই সকলের চেয়ে না-জানবার বেদনা— অন্ধকারে মাকে দেখতে পাচ্ছে না যে শিশু তারই কান্নার সুর— তার কণ্ঠে বেজে উঠেছে। 'অন্তরতর যদয়মাত্মা' উপনিষদের এই বাণী এদের মুখে যখন 'মনের মানুষ' বলে শুনলুম, আমার মনে বড়ো বিস্ময় লেগেছিল।"[১]

বাউল সংগীত-সাহিত্যের আর-একটি দিকের প্রতি রবীন্দ্রনাথ যে স্পষ্ট ইংগিত করেছেন তা বিশেষভাবে আমাদের অনুধাবনের যোগ্য :

"আমাদের দেশের ইতিহাস আজ পর্যন্ত, প্রয়োজনের মধ্যে নয়, পরন্তু মানুষের অন্তরতর গভীর সত্যের মধ্যে মিলনের সাধনাকে বহন করে এনেছে। বাউল-সাহিত্যে বাউল সম্প্রদায়ের সেই সাধনা দেখি— এ জিনিষ হিন্দু-মুসলমান উভয়েরই; একত্র হয়েছে অথচ কেউ কাউকে আঘাত করে নি। এই মিলনে সভাসমিতির প্রতিষ্ঠা হয় নি; এই মিলনে গান জেগেছে, সেই গানের ভাষা ও সুর অশিক্ষিত মাধুর্যে সরস। এই গানের ভাষায় ও সুরে হিন্দু মুসলমানের কণ্ঠ মিলেছে কোরান-পুরাণে ঝগড়া বাধে নি। এই মিলনেই ভারতের সভ্যতার সত্য পরিচয়, বিবাদে বিরোধে বর্বরতা। বাংলাদেশের গ্রামের গভীর চিত্তে উচ্চ সভ্যতার প্রেরণা ইস্কুল-কলেজের অগোচরে আপনা-আপনি কিরকম কাজ করেছে, হিন্দু-মুসলমানের জন্য এক আসন রচনার চেষ্টা করেছে, এই বাউল গানে তারই পরিচয় পাওয়া যায়।"[১]

বাংলার লোকসংগীতের ক্ষেত্রে কীর্তন ও বাউল এই দুটি প্রধান গীতশ্রেণী ছাড়াও বহু প্রকারের লোকগীতি আছে।

মূল হিন্দিগান ও ভাঙা রবীন্দ্রসংগীত

মূলগান থেকে ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতের তথ্য সম্পর্কে শ্রদ্ধেয়া ইন্দিরাদেবী চৌধুরানী -কৃত 'রবীন্দ্রসংগীতের ত্রিবেণীসংগম' একখানি প্রামাণিক পুস্তক। গ্রন্থশেষে অন্তর্ভুক্ত তালিকা সম্বন্ধে গ্রন্থকর্ত্রী মন্তব্য করেছেন—

"গানের প্রথম পংক্তি মাত্র দিলেও, আকর-গ্রন্থাদির উল্লেখ থাকাতে মূলানুসন্ধান অসম্ভব না হতে পারে। সুরে তালে উভয়বিধ গান শোনার

১ প্রবাসী, চৈত্র ১৩৩৪

সৌভাগ্য যাঁদের হবে তাঁরা দেখবেন যে এর মধ্যেও তিনি কতকখানি মৌলিকতা দেখিয়েছেন।"

ভাঙা গানের ক্ষেত্রেও রবীন্দ্রনাথ মৌলিকতা যে দেখিয়েছেন সে বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। এই মৌলিকতা বিচিত্রমুখী। তার মধ্যে কতকগুলি হিন্দি গান ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতে যে মৌলিকতা দেখিয়েছেন সে সম্বন্ধে কিছু আলোচনা করা যাক।

রবীন্দ্রসংগীতে কথার সঙ্গে অর্থাৎ কাব্যের সঙ্গে সুর তথা সুর ছন্দ ও লয়ের মিলন যে হয়েছে, এ কথা অনেকেই জানেন। মূল হিন্দিগানের বাক্যাংশের ভাব ও ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতের বাক্যাংশের ভাব প্রায় সব ক্ষেত্রে পৃথক। যেহেতু রবীন্দ্রসংগীতে কথা ও সুরের গুরুত্ব সমান এবং সুর কথার (কাব্যের) ভাব-অনুসারী, সেজন্য ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতের ক্ষেত্রেও ভাব সুর ছন্দ ও লয়ের দিক থেকে মূল হিন্দিগানের চেয়ে কিছু বিশেষ পার্থক্য ঘটেছে। এই পার্থক্যের সূত্রগুলি ধরিয়ে দেওয়াই বর্তমান প্রসঙ্গের উদ্দেশ্য।

উল্লিখিত আলোচনার পরিপ্রেক্ষিতে ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতগুলিকে মোটামুটি দু ভাগে ভাগ করা যায়, যথা— মূলানুগ রবীন্দ্রসংগীত ও মূলের ছায়াবলম্বী রবীন্দ্রসংগীত। এর মধ্যে প্রথম শ্রেণী অতি গৌণ ও পরবর্তী শ্রেণী মুখ্য হলেও দুইই স্বতন্ত্রভাবে আলোচনার যোগ্য।

মূলানুগ রবীন্দ্রসংগীত: মূলানুগ রবীন্দ্রসংগীত অর্থাৎ মূলগানের 'হুবহু' অনুসরণে রচিত রবীন্দ্রসংগীত। এ রকম গানের দৃষ্টান্ত কয়েকটির বেশি আছে বলে মনে হয় না। তার মধ্যে 'প্রচণ্ড গর্জনে আসিল একি দুর্দিন' একটি। মূলগান 'প্রচণ্ড গর্জন সজল বরখা ঋতু' জানকী দাস -রচিত ভূপালী রাগ ও সুরফাঁকতালের একটি ধ্রুপদ। মূলগান ও মূলানুগ গান দুটিই এ ক্ষেত্রে সুরে তালে একরূপ। লক্ষ্য করবার বিষয়, মূলগানটি একটি ঋতুসংগীত (বর্ষা), আর মূলানুগ রবীন্দ্রসংগীতটি পূজা পর্যায়ের অন্তর্ভুক্ত (ধর্মসংগীত)— যদিও বর্ষানুষ্ঠানেও গানটি পরিবেশিত হতে দেখা যায়। তুলনার সুবিধার জন্য যথাক্রমে মূলধ্রুপদ ও মূলানুগ রবীন্দ্রসংগীতটির স্বরলিপি দেওয়া হল:

ভূপালী। সুরফাক্তা[1] (মধ্যগতি)

প্রচণ্ড গর্জন সজল বরখা ঋতু
কাম আগম অত বিরহিনী জিয়ন তর্জন ॥

১ সুরফাক্তা = সুরফাঁকতাল

ঝট অস দামিনী মতঙ্গ সম যামিনী,
অব্রু ক্রুম চাপ কর্কশ বুঁদ বারি বরখন ॥
চাতক চকোর পিউ পিউ করত সোর,
মৌর বিকট বোরী চতুর দিশন।
কদম্ব তরু কুসুমিত সুবাসী বৃন্দাবন
তিয়া ইয়া ইয়া ইয়া ইয়া ইয়া
গাবত ব্রজবাসী হরখ মন ॥

II { গা গা -রা পা | গা -া | রা সা -া -া I
প্র চ ণ্ ড গ র্ জ ন ০ ০
I সপা -া পা পা | গা রা | গা -া রা সা } I
স ০ জ ল ব র খা ০ ঋ তু
I সধ্া -সা রা গা | রা সা | সা সা -ধ্া -া I
কা ০ ম আ গ ম অ ত ০ ০
I সা সা রা রা | গা গা | পা -া -া -া I
বি র ০ হি নী জি য় ন ০ ০ ০
I গা -পা -ধা র্সা | ধা -পা | -পা -গা -রা -সা II
ত ০ র্ জ ন ০ ০ ০ ০ ০
II { র্সা র্সা র্সা র্সা | র্সা -া | র্সা র্সা -া র্সা I
ঝ ট অ স দা ০ মি নী ০ ম
I র্সা -ধা -র্রা র্সা | র্সা ধা | পঃ -গাঃ গা গা } I
ত ০ ঙ্ গ স ম যা ০ মি নী
I পা পা পা পা | গা -রা | গা -া -রা -া I
অ ব্রু ক্রু ম চা ০ প ০ ০ ০
I সা -া সা রা | গা রা | সা -া সা -া I
ক ০ ক শ বুঁ দ বা ০ রি ০
I র্সা র্সা -ধা র্রা | র্সা -র্সা | -ধা -পা -গা -রা II
ব র ০ খ ন ০ ০ ০ ০ ০
II { পা -া পা পা | পা পা | -গা -া গা -া I
চা ০ ত ক চ কো ০ ০ র ০

I গা গা ধা ধা | পা পা | পা পা -গা গা I

পি উ পি উ ক র ত - মো ০ র

I রা -গা রা গা | গা পা | গা -রা সা -া } I

মো উ র বি ক ট বো ০ রী ০

I পা পা -গা পা | গা রা | সা -া -া -া I

চ তু ০ র দি শ ন ০ ০ ০

I { সা র্সা -া র্সা | র্সা র্সা | র্সা র্সা র্সা র্সা I

ক দ ম্ ব ত রু কু সু মি ত

I র্সা র্সা -ধা র্রা | র্সা -ধা | ধা -া পা পা } I

সু বা ০ সী র্ ন্ দা ০ র ন

I পর্গা র্গা -া র্রা | র্সা -র্সা | ধা ধা -া পা I

তি য়া ০ ই য়া ০ ই য়া ০ ই

I পা -া গা গা | -া রা | সা -া -া -া I

য়া ০ ই য়া ০ ই য়া ০ ০ ০

I সা -া সা রা | রা গা | গা -পা পা -ধা I

গা ০ ব ত ব্ জ বা ০ সী ০

I ধা সা র্সা র্রা | র্সা -র্সা | -ধা -পা -গা -রা II II[১]

হ র খ ম ন ০ ০ ০ ০ ০

তুলনীয় রবীন্দ্রসংগীত

ভূপালী। সুরফাঁকতাল

প্রচণ্ড গর্জনে আসিল একি দুর্দিন

II গা গা -রা পা | গা -া | রা সা -া -া I

প্র চ ণ্ ড গ র্ জ নে ০ ০

I পা -া পা পা | গা রা | গা -া রা সা I

আ ০ সি ল এ কি দু র্ দি ন

I সা -া রা গা | রা সা | সা সা -ধ্া -া I

দা ০ রু ণ ঘ ন ঘ টা ০ ০

১ রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়-কৃত 'সঙ্গীত-মঞ্জরী' গ্রন্থ থেকে আকারমাত্রিক স্বরলিপিতে লিপ্যন্তরিত

I সা সা রা রা | গা গা | গপা -া -া -া I
অ বি র ল অ শ নি ০ ০ ০

I গা -পা -ধা র্সা | ধা -পা | -পা -গা -রা -সা II
ত ০ র্ জ ন ০ ০ ০ ০ ০

II র্সা র্সা র্সা র্সা | র্সা -া | র্সা র্সা -া র্সা I
ঘ ন ঘ ন দা ০ মি নী ০ ভু

I র্সা -ধা -র্রা র্সা | র্সা ধা | পা -া গা গা I
জ ০ ঙ্ গ ক্ষ ত যা ০ মি নী

I পা -া পা পা | গা রা | গা -া -রা -া I
অ ম্ ব র ক রি ছে ০ ০ ০

I সা -া সা রা | গা রা | সা -া সা -া I
অ ন্ ধ ন য় নে অ শ্ শ্রু ০

I র্সা র্সা -ধা র্রা | র্সা -র্সা | -ধা -পা -গা -রা II
ব রি ০ ষ ন ০ ০ ০ ০ ০

II { পা -া পা পা | পা -া | পা -া -গা -া I
ছা ০ ড়ো রে শ ঙ্ কা ০ ০ ০

I গা -া ধা -া | পা -া | গা গা রা গা I
জা ০ গো ০ ভী ০ রু অ ল স

I রা গা -া পা | গা রা | সা -া -া -া I
আ ন ন্ দে জা গা ও ০ ০ ০

I পা -া গা পা | গা রা | সা -া -া -া I
অ ন্ ত রে শ ক তি ০ ০ ০

I সা র্সা -া র্সা | র্সা র্সা | র্সা র্সা র্সা র্সা I
অ কু ণ্ ঠ আঁ খি মে লি হে রো

I র্সা র্সা -ধা র্রা | র্সা -া | ধা -া পা পা I
প্র শা ন্ ত বি ০ রা ০ জি ত

I র্গা র্গা -া র্রা | র্সা -া | ধা ধা -া পা I
ম হা ০ ভ য় ০ ম হা ০ স

I পা -া গা গা | -া রা | সা -া -া -া I
নে ০ অ প ০ রূ প ০ ০ ০

I	সা	-া	সা	-রা	|	রা	গা	|	গা	-পা	পা	-ধা	I				
	মৃ	ত্	তু	ন্		জ	য়		রূ	০	পে	০					
I	ধা	র্সা	র্সা	র্রা	|	র্সা	-া	|	-ধা	-পা	-গা	-রা	II II[১]				
	ভ	য়	হ	র		ণ	০		০	০	০	০					

এই দুটি গানই সুরে তালে একরূপ হলেও তাদের পরিবেশন-রীতিতে পার্থক্য আছে— এ কথা উভয় গানের শ্রোতামাত্রই স্বীকার করবেন। মূল হিন্দিগানটিকে রবীন্দ্রসংগীতটির মতো গাওয়া যেমন দূষণীয় রবীসংগীতটিকে হিন্দিগানটির মতো গাওয়াও তেমনি দূষণীয়।

এই একই প্রসঙ্গে 'হৃদয়নন্দনবনে নিভৃত এ নিকেতনে' গানটি মনে আসে। মূল 'উড়ত বন্দন নব আবীর মে কুমকুম' গানের আংশিক স্বরলিপি ও রবীন্দ্রনাথ-কর্তৃক অনুসৃত লিপির চিত্র অখণ্ড গীতবিতানে ও রবীন্দ্রসংগীতের ত্রিবেণী-সংগম গ্রন্থে মুদ্রিত হয়েছে। তাতে উভয় গানেরই ৩।২ মাত্রা-ছন্দ পরিলক্ষিত হবে। পরে ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতটি ২।৩ মাত্রা-ছন্দে[২] পরিবর্তিত হয়; এবং এই পরিবর্তিত ছন্দই যে 'হৃদয়নন্দনবনে নিভৃত এ নিকেতনে' গানটির পক্ষে উপযোগী হয়েছে এ কথা রবীন্দ্রসংগীতে ছন্দোজ্ঞ ব্যক্তিগণ উপলব্ধি করবেন।

মূলগানের ছায়াবলম্বী রবীন্দ্রসংগীত: মূলগানের ছায়াবলম্বী রবীন্দ্রসংগীতে মূলগানের প্রভাব অল্পবিস্তর থাকলেও (যেহেতু গানগুলির সুর তাল ইত্যাদি বিশেষ বিশেষ গানের আদর্শে যোজিত) রবীন্দ্রনাথের মৌলিকতার ছাপ স্পষ্ট বিদ্যমান। এরূপ গানগুলি প্রধানত পাঁচটি বিষয়ে স্বাতন্ত্র্য রক্ষা করছে— কাব্য (রচনার বিষয়বস্তু), কলিসংখ্যা, সুর, ছন্দ ও লয়। তার মধ্যে রচনার বিষয়বস্তু সম্বন্ধে পূর্বে সামান্য উল্লেখ করা হয়েছে। অতঃপর শেষোক্ত চারটি বিশেষত সুর সম্বন্ধে আলোচনা করব।

মূলগানের সঙ্গে কতকগুলি ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতের পার্থক্য সামান্য, কিন্তু বিশেষ মনোযোগ সহকারে বিচার-বিশ্লেষণ না করলে সে পার্থক্যগুলি ধরা পড়ে না। যেমন, আজি মম মন চাহে জীবনবন্ধুরে, আজি বহিছে বসন্ত-পবন, শূন্য হাতে ফিরি হে, চরণধ্বনি শুনি তব নাথ ইত্যাদি গানে। তার মধ্যে একটি গান দৃষ্টান্ত হিসাবে নিলে বিষয়টি পরিস্ফুট হবে। আজি মম মন চাহে জীবনবন্ধুরে গানটির মূল হিন্দি-গানের কথা ও স্বরলিপি এরূপ :

১ স্বরবিতান ২৫

২ দ্রষ্টব্য : কাঙ্গালীচরণ সেন -প্রণীত ব্রহ্মসঙ্গীত-স্বরলিপি ৩ ও স্বরবিতান ২৫।

বহাৰ। চৌতাল (দ্ৰুত গতি)

ফুলি ৰন ঘন মোর আয় বসন্ত রি,
অব ৰহত পবন মন্দ মন্দ সমীৰণ মন ভাবে
জৰ মধুপৰৃন্দ নিরত কর গুঞ্জার,
নই নই কলিয়ন পর জায় চুবক হরত ॥
কেতকী গুলাৰ ঔর চম্পা ৰকুল ৰেলা,
অতি কোমল দল কুসুম সহিত প্ৰফুলিত ভই
নাথ নাথ নিরত করত নারী নিরথ নাথ ॥[১]

II সন্‌া -া | মা -া | মা মা | মা মা | মা -পা | -ধপা পা I
ফু০ ০ লি ০ ৰ ন ঘ ন মো ০ ০০ র

I মঃ -জ্ঞাঃ | মা মা | মণা -া | -া র্সা | ণা -ধা | ধা না I
আ ০ য় ৰ সঁ ০ ন্ ত রি ০ অ ব

I না র্সা | র্সা র্সা | র্রা র্সা | ণা -ধা | ধা ণা | -ণা পা I
ৰ হ ত প ব ন ম ন্ দ ম ন্ দ

I মা মা | মা মা | মা পা | মা -পা | মজ্ঞা -া | মা পা I
স মী র ণ ম ন ভা ০ বে ০ জ ৰ

I মজ্ঞা জ্ঞা | জ্ঞমা রা | -া সা | সন্‌া সা | মা মা | মা মা I
ম ধু প ৰৃ ন্ দ নি র ত ক র গুন্

I মা -পা | -া -মা | -জ্ঞা -া | -মা -ধা | -ণা -র্সা | -ণধা না I
জা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০০ র

I না না | -র্সা র্সা | র্সা -া | র্সা র্সা | র্সা র্সা | র্সা র্সা I
ন ই ০ ন ই ০ ক লি য় ন প র

I র্সা -না | র্সা -র্রা | -র্জ্ঞা -র্জ্ঞা | -র্রা -র্সা | -না -র্সা | -ণা -ধা I
জা ০ য় ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

I -পা -মা | -মা -া | -জ্ঞা -া | মজ্ঞা জ্ঞা | মা রা | রা সা II
০০ ০ ০ ০ ০ ০ চু ব ক হ র ত

II { মা -ণধা | না না | -র্সা র্সা | র্সা -া | র্সা র্সা | -া র্সা I
কে ০০ ত কী ০ গু লা ০ ব ঔ ০ র

১ রঙ্গনাথ রচিত

I না -র্সা | র্রা -র্জ্ঞা | র্রা র্সা | -না র্রা | র্সা -া | ণা -ধা } I

চ ম্ পা ০ ব কু ০ ল বে ০ লা ০

I ধা ণা | র্সা -র্রা | র্জ্ঞা র্জ্ঞা | র্রা র্সা | না র্সা | ণা ধা I

আ তি কো ০ ম ল দ ল কু সু ম স

I ণা পা | মা মা | -া মণা | -া ণা | ণর্সা ণা | -ধা -না I

হি ত প্র ফু ০ লি ০ ত ভ ই ০ ০

I না -র্সা | র্সা র্সা | -া র্সা | র্সা র্সা+ | র্সা র্সা | র্সা র্সা I

না ০ থ না ০ থ নি র ত ক র ত

I র্সা -না | র্সা -র্রা | -র্জ্ঞা -র্জ্ঞা | -র্রা -র্সা | -না -র্সা | -ণা -ধা I

না ০ রী ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

I -পা -মা | -মা -া | -জ্ঞা -া | মজ্ঞা জ্ঞা | মা রা | -া সা II II[১]

০ ০ ০ ০ ০ ০ নি র থ না ০ থ

তুলনীয় রবীন্দ্রসংগীত

বাহার। চৌতাল

আজি মম মন চাহে জীবনবন্ধুরে

II সা -া | মা -া | মা মা | মা মা | মা -পা | পমা মজ্ঞা I

আ ০ জি ০ ম ম ম ন চা ০ হে০ জী০

I -মজ্ঞা -া | জ্ঞা মা | ণা -া | -া র্সণা | ণা -ধা | ধা -না I

০ ০ ব ন ব ০ ন্ ধু০ রে ০ সে ই

I না র্সা | র্সা র্সনা | র্রর্সা র্সণা | ণা -ধা | ধা ণধা | -ণা পমা I

জ ন মে ম০ র০ ণে০ নি ত্ ত স০ ঙ্ গী০

I মা মা | মা মা | মা পমা | পা -া | মা -জ্ঞা | মা -পমা I

নি শি দি ন সু খে০ শো ০ কে ০ সে ০ই

I মজ্ঞা জ্ঞা | জ্ঞমা রা | -া সা | সা সা | মা মা | মা মা I

চি০ র আ ন ন্ দ বি ম ল চি র সু

I মা -পা | -পধা -মপা | -জ্ঞা -মা | -ণা -া | -া -র্সা | -ণধা -ণধা I

ধা ০ ০০ ০০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০০ ০০

১ সঙ্গীতমঞ্জরী

I না না | -র্সা র্সা | র্সা -া | র্সা র্সা | র্সা র্সা | র্সা র্সা I
যু গে ০ যু গে ০ ক ত ন ব ন ব

I র্সা -ণা | র্সা -র্বা | র্বা -র্জ্ঞা | -র্বা -র্সা | -ণা -র্সা | -ণা -ধা I
লো ০ কে ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

II

I -পা -া | মা -া | -জ্ঞা -া | মজ্ঞা মজ্ঞা | জ্ঞমা রা | রাস সা II
০ ০ ০ ০ ০ ০ নি০ য়০ ত শ র ণ

II { র্সণা ণধা | -ণধা না | -র্সা র্সা | র্সা র্সা | র্সা র্সনা | -র্সা র্সা I
প০ রা০ ০০ শা ন্তি প র ম প্রে০ ০ ম

I র্সনা র্সা | র্সা র্বা | র্জ্ঞা র্বর্সা | র্সনা র্সনা | র্বর্সা র্সনা | -র্সণা ণধা } I
প০ রা ০ মু ক্তি০ প০ র০ ম০ ক্ষে০ ০০ ম০

I ধা -না | র্সা -র্বা | র্বা র্জ্ঞা | র্বা র্সা | ণা র্সা | ণা -ধা I
সে ই অ নু ত্ত ব ত ম চি র সু ন্

I ণা পা | মা মা | । ণা । -া ণা | -া র্সণা | ণধা -ণধা I
দ র প্র ভু ০ চি ত্ ত ০স০ থা০ ০

I না র্সা | র্সা র্সা | -া সা | র্সা া | র্সা র্সা | র্সা র্সা I
ধ ব্ ম অ ব্ থ কা ০ ম ভ ব ণ

I র্সা -ণা | র্সা র্বা | -র্বা -র্জ্ঞা | র্বা -র্সা | -ণা -র্সা | -ণা -ধা I
রা ০ জা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

I -পা -া | -মা -া | -জ্ঞা -া | মজ্ঞা মজ্ঞা | মা রা | রাস সা II II[১]
০ ০ ০ ০ ০ ০ হৃ০ দ০ য় হ র ণ

মূলগানটির সঙ্গে ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতটির সুরের কিছু কিছু পার্থক্য আছে— একটু লক্ষ্য করে পর্যবেক্ষণ করলেই তা বোঝা যাবে। এই পার্থক্য সামান্য মনে হলেও তা ঠিক-ঠিক রক্ষা করা উচিত। অবশ্য তার জন্য বিধিবদ্ধ শিক্ষা, স্মৃতিশক্তি, নিষ্ঠা ও সংযমের প্রয়োজন। ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতকে মূলগানের ছাঁদে ফেলে গাইলে গীতস্বরূপ খর্ব হতে বাধ্য। আর একটি কথা, রবীন্দ্রসংগীতে ধ্রুপদাঙ্গ গানে বাঁটের কৌশল দেখানোর রীতি নেই। বাঁট শব্দের অর্থ বাঁটোয়ারা বা বণ্টন, অর্থাৎ গানের কথাকে ভেঙেচুরে দ্বিগুণ, চতুর্গুণ ইত্যাদি লয়ের কৌশল প্রদর্শন। রবীন্দ্র-

১ স্বরবিতান ৪

সংগীতের ক্ষেত্রে যেখানে কথা ও সুর 'অর্ধনারীশ্বর'রূপে মিলিত সে ক্ষেত্রে কথা-ভাঙাচোরার প্রশ্ন ওঠে না, এ কথা যুক্তিবাদী ব্যক্তিমাত্রই স্বীকার করবেন। সংগীতে রীতি-রক্ষা একটা বড়ো কথা— যা সংগীত-সংস্কৃতির ঐতিহ্যের সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে সংশ্লিষ্ট। যে গানে সুর কথাকে অবলম্বন ক'রে কাব্যের মহিমা রক্ষা ক'রে বিশেষ ভাবরূপ প্রকাশ করে সে গানে বাঁট করার ফলে সুরের দ্রুততা কথার হ্রস্ব-দীর্ঘ-গুরুত্বকে ঘুচিয়ে গীতরূপকে খর্ব করেই। তবে বোধ ও উপলব্ধি দিয়ে বিষয়টি বুঝতে হয়।

এ পর্যন্ত যে কয়টি ভাঙা রবীন্দ্রসংগীত সম্বন্ধে আলোচনা করা হল এগুলি সবই ধ্রুপদ-অঙ্গের। এর পর খেয়াল-অঙ্গের ভাঙা গান সম্বন্ধে কিছু বিচার-বিশ্লেষণ করা সমীচীন মনে হয়। খেয়াল-অঙ্গের ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতেও যে যথেষ্ট বৈশিষ্ট্য বিদ্যমান তার দৃষ্টান্তস্বরূপ সদারঙ্গ-রচিত নিম্নলিখিত গানটি বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য :

মালকোষ। ত্রিতাল (মধ্যলয়)

লাগি মোরে ঠুমক পলঙ্গনা
রি ননদিয়া ঘর বিরণ মোহে
কহত পাল বাজে ঘুঙ্গরিয়া ॥
তন মন ধন নিত চামর করহুঁ
সদারঙ্গ পিয়া লাগত নিক
গোরে গাত খুব জাত মন্দরিয়া ॥

[-মা]
II -া সা -ণ্া সা | সা -ণসণ্া দ্া -ণ্া I
০ লা ০ গি মো ০০ রে ০

I সা সা মা জ্ঞা | মা মা মা -জ্ঞা | -মা সা -ণ্া সা° | সা -ণসণ্া দ্া -ণ্া I
ঠু ম ক প লং গ না ০ ০ লা ০ গি মো ০ ০ রে ০

॥

I সা সা মা জ্ঞা | মা মা মা -জ্ঞা | -মা সা -ণ্া সা | সা সা ণ্া -দ্া I
ঠু ম ক প লং গ না ০ ০ রি ০ ন ন দি য়া ০

I -ণ্া দ্া দ্া ণ্া | সা সা মা মা | মা মা মা মা | -া মা মজ্ঞা -া I
০ ঘ র বি র ণ মো হে ক হ ত পা ০ ল বা ০

I জ্ঞমা -দণা -র্সা র্সণা | ণদা দমা মজ্ঞা -মজ্ঞা I [ ] I
জে০ ০০ ০ ঘুং০ গ০ রি০ য়া০ ০০

মা -া II { মা মা মা মা | মদা মা জ্ঞা জ্ঞা I
না ০ ত ন ম ন ধ ন নি ত

I মা -দা দা দা | ণা ণা র্সা -া | ণা ণা -া র্সা | -া র্সা র্সা র্সা I
চা ০ ম র ক র হুঁ ০ স দা ০ র ঙ্ গ পি য়া

I র্সজ্ঞা -র্সা ণা দা | দণা -দণঃর্সঃ ণা -দা } | দা মা -া মা | -া মা মা মা I
লা ০ গ ত নি০ ০০০ ক ০ গো রে ০ গা ০ ত খু ব

I মজ্ঞা -দা মা মা | মজ্ঞা মজ্ঞা মজ্ঞা -মজ্ঞা II [ ] II[১]
জা ০ ত মন্ দ রি০ য়া০ ০০

তুলনীয় রবীন্দ্রসংগীত

মিশ্র মালকোষ। ত্রিতাল (ঈষৎ বিলম্বিত মধ্যলয়)

আনন্দধারা বহিছে ভুবনে।
দিন রজনী কত অমৃতরস উথলি যায় অনন্ত গগনে॥
পান করে রবি শশী অঞ্জলি ভরিয়া,
সদা দীপ্ত রহে অক্ষয় জ্যোতি,
নিত্য পূর্ণ ধরা জীবনে কিরণে॥
বসিয়া আছ কেন আপন মনে
স্বার্থ নিগমন কী কারণে।
চারি দিকে দেখো চাহি হৃদয় প্রসারি
ক্ষুদ্র দুঃখ সব তুচ্ছ মানি
প্রেম ভরিয়া লহো শূন্য জীবনে॥

[মা]

II সা সা -ণ্া ঋা সণ্া -সণ্া দ্া -ণ্া | সা সা সমা জ্ঞা | মা ক্ষা মা -জ্ঞা I
আ ন ন্ দ ধা০ ০০ রা ০ ব হি ছে ভু ব নে আ ০

I -মা সা -ণ্া ঋা | সা -ণ্সণ্া দ্া -ণ্া | সা সা সমা জ্ঞা | মা ক্ষা -মা -জ্ঞা I
০ ন ন্ দ ধা ০০০ রা ০ ব হি ছে ভু ব নে ০ ০

১ ইন্দিরাদেবী চৌধুরানী -কৃত স্বরলিপি। এ গানটি সামান্য পাঠান্তরে ও সুরান্তরেও প্রচলিত আছে। সব ক্ষেত্রেই রাগ মালকোষ।

I -মা সা -ণ্া ঋা | সা সা ণ্া -দ্া | -ণ্া দ্া দ্া ণ্া | সা সা সমা মা I
• দি • ন র জ নী • • ক ত অ মৃ ত র স

I মা মা মা মা | -া মা মজ্ঞা -া | মদা -ণর্সা র্সণ্া ণদা | দমা মজ্ঞা মজ্ঞা -মজ্ঞা I [ ] I
উ থ লি যা • য় অ • ন• •ন্ ত• গ• গ• নে• আ• ••

[দা]
-মা -া II { মা -া মা মা | মক্ষা মা জ্ঞা জ্ঞা | মা -দা দা দা | ণা ণা র্সা -া I
• • পা ন্ ক রে র বি শ শী অ ন্ জ লি ভ রি য়া •

I ণা ণা -া র্সা | -া র্সা র্সা র্সা | র্সর্ঋা -র্সা ণা দা | দণা -দণর্সা ণা -দা } I
স দা • দী প্ ত র হে অ• কৃ থ য় জ্যো• ••• তি •

I দা -মা মা মা | -া মা মা মা | মজ্ঞা ক্ষা মা মক্ষা | মজ্ঞা মজ্ঞা মজ্ঞা -মজ্ঞা I [ ] I
নি ত্ ত পূ র্ ণ ধ রা জী ব নে কি• র ণে• আ• ••

-মা -া II { সা সা সা সা | -মা মা মা মা | মা -া মা মা | মা -া মজ্ঞা -া I
• • ব সি য়া আ • ছ কে ন আ • প ন ম • নে• •

I জ্ঞা -মা মা দা | দা -মদণা ণা ণদা | দা -মা মাঃ -ক্ষাঃ | জ্ঞমজ্ঞা -মজ্ঞা মা -সা } I
স্বা র্ থ নি ম ••• গ ন• কী • কা • র• •• ণে •

[দা]
I { মা মা মা মা | মদা মা জ্ঞা জ্ঞা | মা দা দা দা | ণা -া র্সা -া I
চা রি দি কে দে খো চা হি হৃ দ য় প্র সা • রি •

I ণা -া ণা র্সা | -া র্সা র্সা র্সা | র্সর্ঋা -র্সা ণা -দা | দণা -দণর্সা ণা -দা } I
ক্ষু দ্ র দু ক্ খ স ব তু• চ্ ছ • মা• ••• নি •

I দা -মা মা মা | মা মা মা মা | মজ্ঞা -ক্ষা মা মক্ষা | মজ্ঞা মজ্ঞা মজ্ঞা -মজ্ঞা II [] II[১]
প্রে • ম ভ রি য়া ল হো শূ ন্ ন জী• ব নে• আ• ••

উল্লিখিত মূলগান ও ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতটির মধ্যে বিশেষ কতকগুলি পার্থক্য আছে। মূল-খেয়ালটি প্রেম-বিষয়ক, ভাঙা 'আনন্দধারা বহিছে ভুবনে' গানটি পূজা পর্যায়ের। মূলগানটির স্থায়ী ও অন্তরা এই দুটি মাত্র কলি, ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতটি স্থায়ী অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ এই চার কলি-যুক্ত। মূলগানটি মধ্যলয়ের, ভাঙা গানটি 'ঈষৎ [অপেক্ষাকৃত] বিলম্বিত' মধ্যলয়ের। মূলগানটি মালকোষ রাগের, ভাঙা গানটি মিশ্র মালকোষ রাগের। মালকোষের মিশ্রত্ব সম্বন্ধে স্পষ্টভাবে কিছু বলা আবশ্যক।

১ স্বরবিতান ৪৫

রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানে সুর-যোজনায় বহু প্রকারে রাগ-মিশ্রণ করেছেন। এ-সব কাব্যসুরজ বৈশিষ্ট্য-মূলক মিশ্রত্ব ঘুচিয়ে রবীন্দ্রসংগীতকে শুদ্ধিকরণের প্রশ্ন কিছুতেই উঠতে পারে না— কারণ তা রবীন্দ্রনাথের রুচি ও উদ্দেশ্যের পরিপন্থী। তা ছাড়া এ বিষয়ে রবীন্দ্রনাথ নিজেই যে যথেষ্ট সচেতন ছিলেন তাঁর উক্তি দ্বারাই তা প্রমাণিত হয়—

"সংগীত যেখানে আপন স্বাতন্ত্র্যে বিরাজ করে, সেখানে তার নিয়ম সংযমের যে শুচিতা প্রকাশ পায়, বাণীর সহযোগে গানরূপে তার সেই শুচিতা তেমন করে বাঁচিয়ে চলা যায় না বটে, কিন্তু পরম্পরাগত সংগীতরীতিকে আয়ত্ত করলে তবেই নিয়মের ব্যত্যয় সাধনে যথার্থ অধিকার জন্মে। কবিতাতেও ছন্দের রীতি আছে— সে রীতি কোনো বড়ো কবি নিখুঁতভাবে সাবধানে বাঁচিয়ে চলার চেষ্টা করেন না— অর্থাৎ তাঁরা নিয়মের উপরেও কর্তৃত্ব করেন— কিন্তু সেই কর্তৃত্ব করতে গেলেও নিয়মকে স্বীকার করা চাই। স্বাতন্ত্র্য যেখানে উচ্ছৃঙ্খলতা, সেখানে কলাবিদ্যার স্থান নাই। এইজন্যে নিজের সৃজনশক্তিকে ছাড়া দিতে গেলেই,শিক্ষা ও সংযমশক্তির বেশি দরকার হয়।"[২]

রাগসংগীতের ক্ষেত্রেও রাগ-মিশ্রণের প্রয়োজনীয়তা অনুভূত হয়েছে, যেজন্য মিশ্র রাগগুলির উদ্ভব হয়েছে। রাগগুলিকে তিনটি শ্রেণীতে বিভক্ত করা হয়েছে— শুদ্ধ ছায়ালগ (সালঙ্ক) ও সংকীর্ণ। শুদ্ধ রাগ স্ব-গঠিত, তাতে অন্য কোনো রাগের মিশ্রণ নেই। ছায়ালগ রাগে দুই রাগের এবং সংকীর্ণ রাগে দুইয়ের অধিক রাগের মিশ্রণ আছে। রবীন্দ্রসংগীতে এই তিন প্রকার রাগেরই সন্ধান মেলে; তা ছাড়া, আরো কতকগুলি মিশ্রণ-বৈচিত্র্যের পরিচয় পাওয়া যায়, যা সজাগ বোধ ও উন্নত দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে বিচার-বিশ্লেষণ করলে তবেই তার তাৎপর্য উপলব্ধি করা সম্ভব হয়। রাগসংগীতে মালকোষ একটি অতি প্রাচীন ও বিখ্যাত রাগ। এই রাগে ঋষভ ও পঞ্চম স্বর বর্জিত, গান্ধার, ধৈবত ও নিষাদ কোমল। সংগীতের ধারা ক্রমবহমান। গতি যেখানে রুদ্ধ, শক্তি সেখানে ক্ষীয়মাণ। মালকোষ রাগ খুব শ্রুতিমধুর, খুব প্রভাবশালী হওয়া সত্ত্বেও তাতে কত বিভিন্ন রূপেরই মিশ্রণ হয়েছে। যেমন, পঞ্চম-মালকোষ— পঞ্চম যুক্ত ও ঋষভ-বর্জিত; চন্দ্রকোষ— শুদ্ধ নিষাদ ও শুদ্ধ ঋষভ-যুক্ত ও পঞ্চম-বর্জিত; মালব— দুই গান্ধার দুই ধৈবত ও পঞ্চম -যুক্ত এবং ঋষভ-বর্জিত; সম্পূর্ণ মালকোষ— ঋষভ ও পঞ্চম*-যুক্ত; জোগ-কোষ— দুই গান্ধার, দুই নিষাদ ও পঞ্চম -যুক্ত এবং ঋষভ-বর্জিত; জোগ--তিলং+মালকোষ; মালকোষ-বাহার— বাহার+মালকোষ; ইত্যাদি।

২ সবুজপত্র, ভাদ্র ১৩২৮

মিশ্র মালকোষ রাগের 'আনন্দধারা বহিছে ভুবনে' গানটিতে মালকোষ রাগে ব্যবহৃত স্বরের অতিরিক্ত কোমল ঋষভ ও তীব্র মধ্যমের ব্যবহার হয়েছে— এই পরিপ্রেক্ষিতে 'মিশ্র' শব্দটি প্রযোজ্য। অবশ্য তৎপরিবর্তে অন্য কোনো রাগার্থবোধক শব্দ ব্যবহার করলেই বা আপত্তি কী? গানটিতে তীব্র মধ্যমের প্রয়োগ অর্থসূচক। কারণ শুদ্ধ মধ্যম বিস্তার ও প্রশান্তির ভাব সূচিত করে। 'শূন্য জীবনে', 'জীবনে কিরণে' (জীবনের সঙ্গে সুখ-দুঃখের দোলা জড়িত) ইত্যাদি স্থলে তীব্র মধ্যমের প্রয়োগ যুক্তিযুক্ত মনে হয়। স্বরসংবাদ-তত্ত্বের দিক থেকে বিচার করলেও দেখা যাবে কোমল ঋষভ ও তীব্র মধ্যম নয় শ্রুত্যন্তরে ষড়্‌জ-মধ্যম-ভাবে পরস্পর সংবাদশীল স্বর। আর-একটি বিশেষ কথা, মূলগানটি ফাঁকের একমাত্র পর থেকে আরম্ভ, কিন্তু ভাঙা গানটি সম্ থেকেই আরম্ভ, অর্থাৎ 'আনন্দধারা বহিছে ভুবনে' ছত্রটির সূচনাতেই সম্ বা প্রধান ঝোঁক। ভুবনে কী বহিছে? আনন্দধারা। আনন্দধারা শব্দটিই মুখ্য এবং তাতেই প্রস্বন্ হওয়া উচিত। রবীন্দ্রসংগীত ভাবমূলক। মূল খেয়াল গানটির অনুকরণে 'বহিছে' ক্রিয়াপদকে সমের ভার বহন করার দায়িত্ব দেওয়া কেন? ভাবের রাজ্যে তা বইতে পারবেই-বা কেন? স্থায়ী,অন্তরা ও আভোগের শেষে 'আনন্দধারা'র 'আ' অক্ষর যে ভাবে দোলা দিয়ে 'আনন্দধারা'য় স্থায়ী হয়, সেই বিবেচনায় 'আনন্দধারা'ই সমের গুরুত্ব বহনের উপযোগী, 'বহিছে' নয়। ভাবের দিক থেকে বিচার করলে অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগের সূচনা ওই একই দিকে ইংগিত করে।

এ প্রসঙ্গে একটা বিষয় উল্লেখ করা প্রয়োজন। সেটি হল রবীন্দ্রনাথের খেয়াল-অঙ্গের গানে তান যোগ করা সম্পর্কে। তার সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের যে সুস্পষ্ট ও যথার্থ ধারণা ছিল তা এ স্থলে উল্লেখযোগ্য—

"এ কথা স্বীকার করিতেই হইবে, তান জিনিসটা একটা নিয়মহীন উচ্ছৃঙ্খলতা নহে; তাহার মধ্যে তাল-মান-লয় রহিয়াছে; তাহার মধ্যে স্বরবিন্যাসের অতি কঠিন নিয়ম আছে; ···শুধু তাই নয়, যে কণ্ঠ বা বাদ্যযন্ত্রকে আশ্রয় করিয়া এই তান চলিতেছে তাহারও নিয়মের শেষ নাই; সেই নিয়মগুলি কার্যকারণের বিশ্বব্যাপী শৃঙ্খলকে আশ্রয় করিয়া কোন্ অসীমের মধ্যে যে চলিয়া গিয়াছে তাহার কেহ কিনারা পায় না। অতএব বাহিরের দিক হইতে যদি কেহ বলে এই তানগুলি অন্তহীন নিয়মশৃঙ্খলকে আশ্রয় করিয়াই বিস্তীর্ণ হইতেছে তবে সে একরকম করিয়া বলা যায় সন্দেহ নাই কিন্তু তাহাতে আসল কথাটি বাদ পড়িয়া যায়। মূলের কথাটি এই যে, গায়কের চিত্ত হইতে গানের আনন্দই বিচিত্র তানের মধ্যে প্রসারিত হইতেছে। যেখানে সেই আনন্দ দুর্বল, শক্তিও সেখানে ক্ষীণ।

"গানের এই তানগুলি গানের আনন্দ হইতে যেমন নানা ধারায় উৎসারিত হইতে থাকে, তেমনি তাহারা সেই আনন্দের মধ্যেই ফিরিয়া আসে। বস্তুত এই তানগুলি বাহিরে ছোটে কিন্তু গানের ভিতরকারই আনন্দকে তাহারা ভরিয়া তোলে। তাহারা মূল হইতে বাহির হইতে থাকে, কিন্তু তাহাতে মূলের ক্ষয় হয় না, মূলের মূল্য বাড়িয়াই উঠে।

"কিন্তু যদি এ আনন্দের সঙ্গে তানের যোগ বিচ্ছিন্ন হইয়া যায় তাহা হইলে উল্টাই হয়। তাহা হইলে তানের দ্বারা গান কেবল দুর্বল হইতেই থাকে। সে তানে নিয়ম যতই জটিল ও বিশুদ্ধ থাক্-না কেন, গানকে সে কিছুই রস দেয় না, তাহা হইতে সে কেবল হরণ করিয়াই চলে।...

"তানসেন আপনার মধ্যে গানের সেই আনন্দলোকটিকে পাইয়াছিলেন। ইহাই ঐশ্বর্যলোক; এখানে অভাব পূরণ হইতেছে, ভিক্ষা করিয়া নয়, হরণ করিয়া নয়, আপনারই ভিতর হইতে।"[১]

রবীন্দ্রনাথ তাঁর খেয়ালাঙ্গ গানের ক্ষেত্রে যেখানে ভাবের জন্য প্রয়োজন বোধ করেছেন সেখানে গানের সুরের কাঠামোর মধ্যেই তান ব্যবহার করেছেন। তার অনেক দৃষ্টান্তের মধ্যে অন্তত একটি দিলে বিষয়টি পরিস্ফুট হবে। 'কার বাঁশি নিশিভোরে বাজিল' গানটির স্থায়ীর 'ফুটে দিগন্তে অরুণকিরণ-কলিকা' অংশের 'কলিকা' শব্দটিতে যে তান প্রয়োগ করেছেন তা এরূপ :

I রা মা রমা -পা | -মপা -দা -পদা -ণা | -দণা -র্সা -ণর্সা -র্রা |
ক লি কা ° ° •• ° •• ° •• ° •• °

| -র্সা -ণা -ণর্সা -ণর্সা I -দা -পা -মা -জ্ঞা | -রা -সা -া...
° • °• °° ° • ° ° ° ° •

নিবিষ্ট মনোযোগ সহকারে অনুধাবন করলে বোঝা যাবে, স্থায়ী অংশের কথা সুরের সাহায্যে সত্যিই শরতের মধুর প্রাতঃকালে অরুণকিরণচ্ছটা দিগন্তে বিচ্ছুরিত হওয়ার ভাব আশ্চর্যভাবে প্রকাশ করছে। 'কলিকা' শব্দটিতে তান-প্রয়োগ কিরূপ অর্থবোধক ও ভাব-প্রকাশক সমঝদার ব্যক্তিমাত্রই তা স্বীকার করবেন। মূলগান[২] থেকে ভাঙা গানের এরূপ প্রভেদ বিশেষভাবে লক্ষণীয়।

কিন্তু গানের বহির্ভূত তান-যোজনা যে রবীন্দ্রনাথের অভিপ্রেত ছিল না, এ

১ সঙ্গীত

২ মূল হিন্দিগান : মোরে কান ভনকবা। গান্ধারী। ত্রিতাল

কথা অনেকেরই জানা আছে। তা ছাড়া, রবীন্দ্রনাথের গানে তান-যোজনা করবার অধিকারীই বা কে? রবীন্দ্রনাথ একাধারে প্রতিভাবান কবি ও সুরকার ছিলেন। তাঁর গানে কাব্য ও সুর মিলিতভাবে অখণ্ড ও স্বয়ংসম্পূর্ণ ভাবরূপ প্রকাশ করে। রবীন্দ্রসংগীত তো শুধু সুরের কৌশলই নয়। গানের বহিরঙ্গ হিসাবে তান-যোজনার প্রচেষ্টা রবীন্দ্রসংগীতের অখণ্ড ও স্বয়ংসম্পূর্ণ ভাবরূপকে খর্ব করেই, কারণ সে ক্ষেত্রে গীতরূপ অনুভবের ঘনত্ব তরল হয়ে যায়। প্রসঙ্গত রবীন্দ্রনাথের নিম্নোক্ত অভিমত উল্লেখ করা প্রয়োজন মনে করি :

"হিন্দুস্থানি সংগীতে আমরা সুরের তান শুনে মুগ্ধ হই, সংগীতের সুরবৈচিত্র্য তানালাপে কেমন মূর্ত হয়ে উঠতে পারে সেইটেই উপভোগ করি, নয় কি? কিন্তু কীর্তনে আমরা পদাবলীর মর্মগত ভাবরসটিকেই নানা আখরের মধ্য দিয়ে বিশেষ করে নিবিড়ভাবে গ্রহণ করি। এই আখর অর্থাৎ বাক্যের তান, অগ্নিচক্র থেকে স্ফুলিঙ্গের মতো কাব্যের নির্দিষ্ট পরিধি অতিক্রম করে বর্ষিত হতে থাকে। সেই বেগবান অগ্নিচক্রটি হচ্চে সংগীতসম্মিলিত কাব্য। সংগীতই তাকে সেই আবেগ-বেগের তীব্রতা দিয়েছে, যাতে করে নূতন নূতন আখর তা থেকে ছিটিয়ে পড়তে পারে। গীতহীন কাব্য যেখানে স্তব্ধ থাকে সেখানে আখর চলে না। বিদ্যাপতি পাঠকালে পাঠক তাতে নূতন কাব্য-যোজনা করলে ফৌজদারি চলে, কারণ পাঠক তো বিদ্যাপতি নয়! কিন্তু ছন্দোবদ্ধ বিশুদ্ধ বাক্যের আদর্শে আখরে যে দৈন্য অনিবার্য, কীর্তনের সুরের ঐশ্বর্য সেটাকে পূরণ করে দেয় বলেই তাতে করে রসের সহায়তা করে। অতএব দেখা যাচ্ছে কীর্তনে সুরে-বাক্যে অর্ধনারীশ্বর যোগ হয়েছে। যোগের এই দুই অঙ্গের মধ্যে কে বড়ো কে ছোটো সে বিচারের চেষ্টা করা উচিত নয়। উভয়ের যোগে যে সৌন্দর্য সম্পূর্ণতা লাভ করেছে উভয়কে বিচ্ছিন্ন করে দিলে সেই সৌন্দর্যকেই হারাতে হবে। জলের থেকে অক্সিজেনকেই নিই, বা হাইড্রোজেনকেই নিই তাতে জলটাই যায় মারা। বাংলা পদগান জলেরই মতো যৌগিক সৃষ্টি— দুইয়ে মিলে তবে অখণ্ড। হিন্দুস্থানি গান রূঢ়িক, তা একাই বিশুদ্ধ। সৃষ্টি ব্যাপারে রূঢ়িক শ্রেষ্ঠ না যৌগিক শ্রেষ্ঠ এ তর্কের কোনো অর্থ নেই। ভালো যা তা ভালো বলেই ভালো— রূঢ়িক ব'লেও না যৌগিক ব'লেও না।"[১]

অতঃপর রবীন্দ্রনাথের টপ্পা অঙ্গের ভাঙা গান সম্বন্ধে সংক্ষেপে দু-চার কথা বলব। শোনা যায় টপ্পা গানের উৎপত্তি পঞ্জাবের দেশী বা আঞ্চলিক সংগীত থেকে; শোরী

[১] 'সাঙ্গীতিকী', শ্রীদিলীপকুমার রায়

মিঞার নামে গোলাম নবী তার প্রচলন করেন। কিন্তু বাংলা দেশে প্রচলিত বাংলা টপ্পার বিশেষ একটি চাল আছে, তার মধ্যে রবীন্দ্রনাথের টপ্পা-অঙ্গের গানে বিশেষ একটি মার্জিত রূপ দেখতে পাই। এই গানগুলিতে শোরী-টপ্পার 'জমজমা' অলংকরণের সেই বাহুল্য নেই অথবা একই কথার অংশকে হেরফের করার আতিশয্য নেই, যার ফলে টপ্পা গান একঘেয়ে ও নীরস হয়। এই বাহুল্য নেই বলেই রবীন্দ্রনাথের টপ্পা-অঙ্গের গানগুলি স্বতন্ত্র মর্যাদা পাবার যোগ্য। গানের সুরের কাঠামোতেও যে মূলগান অপেক্ষা পার্থক্য আছে 'কে বসিলে আজি হৃদয়াসনে' গানটি দৃষ্টান্ত হিসাবে নিলে বিষয়টি বোধগম্য হবে। এ গানটির মূল 'বে পরি জাঁ তাঁডে তাঁডে পর' গানটির যে স্বরলিপি গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়ের ছাত্রী শ্রীমতী প্রেমলতা দেবী -কৃত 'সঙ্গীত-সুধা' পুস্তকে (১৩৩৪ সাল) প্রকাশিত হয়েছিল, তা এইরূপ :

সিন্ধু। মধ্যমান

বে পরি জাঁ তাঁডে তাঁডে পর
বন রঁদিয়া বে হে মিয়া ফুলমুয়া
রনসকদে পরিয়াঁ না বে সাবরু বরু ॥
পরিয়াঁ বে পরি বন বঁদিয়া আওরন
শকদে শোরী দে দি টপে দিয়া বরু ॥[২]

II { র্সা | ·ধণর্সর্সা -ণধঃ -ণা ধপঃ ধা I
বে ০০০০ ●● ০ প০ রি

I ধণর্সর্সা -ণধঃ -ণা ধঃ পা | -া মঃমপঃ -ধপমপা -ধঃ মপঃ |
জাঁ০০০ ০০ ০ তাঁ ডে ০ তাঁডে০ ০০০০ ০ প০

॥

| মজ্ঞা -া -রা } রজ্ঞা | রজ্ঞমমা -জ্ঞরসরা রজ্ঞমমা -জ্ঞরঃজ্ঞঃ I
র০ ০ ০ বন রঁ০০০ ০০০দি য়া০০০ ০০০

I -ঃরসঃররা পা -পা | মপা পর্সাঃ -নঃ -র্সা | -া র্সর্সা র্রর্রা -া |
০বে০ হেমি য়া ০ ফুল মুয়াঁ ০ ০ ০ রন সক ০

| র্রজ্ঞর্মর্মা -জ্ঞর্রঃ -জ্ঞাঃ র্রর্সা I র্সর্রর্সর্রা -জ্ঞঃ র্রর্রঃ -র্সণধপা -মমপধা |
দে০০০ ০০ ০ পরি য়াঁ০০০ ০ না০ ০০০০ ০০বে০

২ শোরীনামাঙ্কিত

| -ণর্সর্রর্রা র্সণধপা -মমপধা -ণণধপা | -মজ্ঞররা রজ্ঞমমা -জ্ঞরসরা II
••সা• ব••• ••রু• •••• •••ব রু••• ••••

II { মপা | র্সাঃ -নঃ -র্সা -া I
পরি য়াঁ • • •

I র্সর্রা র্রজ্ঞর্মর্মা ·জ্ঞর্রঃজ্ঞঃ র্রর্সা | -া র্রর্রর্সণা -ধপধণা -র্সনঃর্সঃ |
বেপ রি••• • • • বন • বঁ••• •••• ••দি

| (র্সা -া -া) } র্সা -া পপঃর্সঃ নর্সা | র্রা র্সর্রর্সণা -ধপমমা পধণর্সা I
য়াঁ • • য়াঁ • আওর নশ ক দে••• •••• শোরী••

I -ঃর্সর্রঃ -র্সণধপা র্রর্রা জ্ঞা | র্রজ্ঞর্রর্সা -ণধপমা পধণর্সা -ণধপমা |
•দে• •••• দিট পে দি••• •••• য়া••• ••••

| -জ্ঞরসসা রজ্ঞমমা -জ্ঞরসরা II II
•••ব রু••• ••••

এ গানটি থেকে ভাঙা ‘কে বসিলে আজি হৃদয়াসনে’ গানের কাঙ্গালীচরণ সেন-কৃত যে স্বরলিপি প্রথমে তত্ত্ববোধিনী পত্রিকার শক ১৮৩৭ ভাদ্র সংখ্যায় প্রকাশিত ও পরে স্বরবিতান-৪৫ খণ্ডে গৃহীত হয়েছে, তা এইরূপ :

তুলনীয় রবীন্দ্রসংগীত

সিন্ধু। মধ্যমান (হ্রস্বমাত্রা)

কে বসিলে আজি হৃদয়াসনে

II র্সা -া -ণা -া -া -া ধপা ধা I
কে • • • • • ব• সি

I ধণা -র্সণা -ধা -ণা -া ধা পা -া | -া -া মা পা পা -া -মপধা পধপা |
লে• •• • • • আ জি • • • হৃ দ য়া • ••• স•

॥

| মজ্ঞা -া -া -া -া -া রা জ্ঞা | রজ্ঞা -মজ্ঞা -রা রা রজ্ঞা -মজ্ঞা -রা -জ্ঞা I
নে • • • • • ভু ব নে• •• • শ্ব র• •• • •

I -সা -া -া -া -া রা পা -া | -া -া -া মা পা পা পর্সা -া |
• • • • • প্র ভু • • • • জা গা ই লে •

| -ননা -র্সা -া -া পা র্সনা র্সা র্রা | জ্ঞর্রা -র্সর্রা -জ্ঞর্মা -জ্ঞর্মজ্ঞর্রা -জ্ঞা র্রা র্সা -া I
•• • • • অ নু• প ম সু• •• •• •••• ন্ দ র •

I -া -া নর্সা -র্রজ্ঞা র্রর্সা -ণধা -পমা -া | মমা -পধা -ণর্সা -া র্সর্রা র্সর্রর্সা
০ ০ শো০ ০০ ভা০ ০০ ০০ ০ হে০ ০০ ০০ ০ হৃ০ দ০

-ণধা -পমা | মপা -ধপা -মজ্ঞরা রা রজ্ঞা -মজ্ঞরা -সরা -া II
০০ ০০ য়ে০ ০০ ০০০ শ্ব র০ ০০০ ০০ ০

II মা পা | র্সা -া -া -ননা -র্সা -া র্সা র্রা I
স হ সা ০ ০ ০০ ০ ০ ফু টি

I র্জ্ঞর্রা -র্সর্রা -র্জ্ঞর্মা -র্মর্জ্ঞা -র্রা -র্জ্ঞা র্রা র্সা | -া -া র্সা -া -ণধা -পমা
ল০ ০০ ০০ ০০ ০ ০ ফু ল ০ ০ ম ০ ০০ ০০

-মমপধা -ণর্সা | না র্সা -া -া -া -া পা র্সনা | র্সা -া র্সা র্রা
০০০০ ০ন্ জ রী ০ ০ ০ ০ শু কা০ নো ০ তক

র্সর্রর্সা -ণধা -পমা -া I মা পা র্গর্জ্ঞা -া -া -া -া -া | র্সর্রা র্সর্রর্সা -ণধা -পমা
তে০ ০০ ০০ ০ পা ষা ণে ০ ০ ০ ০ ০ ব০ হে০ ০০ ০০

৹া -া -া মা | মপা -ধপা -মজ্ঞা -রা রজ্ঞা -মজ্ঞা -রসা রা II II
০ ০ ০ সু ধা০ ০০ ০০ ০ ধা০ ০০ ০০ রা

একটু লক্ষ্য করলেই মূলগান ও ভাঙা গানের সুরের পার্থক্য বোঝা যাবে। বিশেষত অলংকারের বাহুল্য বর্জন, 'কে বসিলে' অংশের 'কে' শব্দটির সুর র্স থেকে ণ স্বরে মীড়যোগে সরলভাবে অবরোহণ, 'পাষাণে' শব্দটির র্জ্ঞ স্বরে স্থিতি ইত্যাদি ভাবপ্রকাশের দিক থেকে তাৎপর্যপূর্ণ। এ-সকল আলোচনা থেকে আশা করি পাঠকগণ অনুভব করবেন যে রাগসংগীতের সঙ্গে রবীন্দ্রসংগীতের, বিশেষত হিন্দি-গান-ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতের, কতকগুলো বিশেষ যোগ থাকলেও রবীন্দ্রসংগীতকে রাগসংগীতের সম্পূর্ণ কুক্ষিগত হিসাবে বিচার করা যেমন ভুল হবে, তেমনি রাগ-সংগীত থেকে একেবারে বিচ্ছিন্ন হিসাবে বিচার করলেও ভুল করা হবে। মোট কথা, হিন্দিগান-ভাঙা রবীন্দ্রসংগীত গাওয়ার যে স্বতন্ত্র রীতি অর্থাৎ তার গীতরূপ তা রক্ষা করা চাই। তা না হলে রবীন্দ্রসংগীতের বৈশিষ্ট্য ক্ষুণ্ণ হবেই।

নিম্নতালিকায় কতকগুলি বিশেষ বিশেষ মূল-হিন্দিগান ও তৎসংশ্লিষ্ট ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতের উল্লেখ করা হল। সম্ভব স্থলে মূলগানের স্বরলিপি-গ্রন্থের নির্দেশ দেওয়া হল:

ভাঙা রবীন্দ্রসংগীত	মূল-হিন্দিগান । রাগ তাল সহ	স্বরলিপি-গ্রন্থ
অন্তরে জাগিছ অন্তরযামী	কোন যোগী ভয়ো ॥ বেহাগ । ঝাঁপতাল	
আঁখিজল মুছাইল জননি	জিন ছুঁয়ো মোরে ॥ রামকেলি । ত্রিতাল[১]	
আজি এ আনন্দসন্ধ্যা	বহুর বঙ্গাও বংশী ॥ পূরবী । তেওরা	গীতপ্রবেশিকা
আজি বহিছে বসন্তপবন	আজু বহত সুগন্ধ ॥ বাহার । তেওরা	সঙ্গীতমঞ্জরী
আজি মম জীবনে	অব মোবি পায়েলা ॥ আড়ানা । ত্রিতাল[১]	সঙ্গীতমঞ্জরী
আজি মম মন চাহে	ফুলি বন ঘন মোর ॥ বাহার । চৌতাল	সঙ্গীতমঞ্জরী
আনন্দধারা বহিছে ভুবনে	লাগি মোরে ঠুমক ॥ মালকোষ । ত্রিতাল[১]	বর্তমান গ্রন্থ
আমারে করো জীবন দান	ইয়া জগ ঝুট ॥ শঙ্করা । চৌতাল	সঙ্গীতচন্দ্রিকা-২
এ পরবাসে রবে কে হায়	ও মিঞা বেজন্থওয়ালে ॥ সিন্ধু । মধ্যমান[২]	
এ ভারতে রাখো	এ বতিয়াঁ মেরো ॥ সুরট । চৌতাল	সঙ্গীতমঞ্জরী
ওরে ভাই, ফাগুন	এরিমা সব বন ॥ পরজ-বাহার । ত্রিতাল[১]	*আ-স-প ৬।১৩২৫
কার বাঁশি নিশিভোরে	মোরে কান ভনকবা ॥ গান্ধারী । ত্রিতাল[১]	আ-স-প ৬।১৩২৬
কার মিলন চাও বিরহী	তনু মিলন দে ॥ শ্রীরাগ । তেওরা	আ-স-প ১০।১৩২৫
কে বসিলে আজি	বে পরি জাঁ তাঁড়ে ॥ সিন্ধু । মধ্যমান[২]	সঙ্গীতসুধা
কোথা যে উধাও হল	বোলরে পপৈয়রা ॥ মিয়ামল্লার । ত্রিতাল[১]	ক্রমিকপুস্তক-৪
চরণধ্বনি শুনি তব নাথ	মুরলীধুনি শুনি ॥ ঝাঁপতাল	সঙ্গীতমঞ্জরী
জাগে নাথ জোছনা-রাতে	আজু রঙ্গ খেলত ॥ বেহাগ । ধামার	সঙ্গীতমঞ্জরী
তব অমল পরশরস	তুয়া চরণকমল ॥ আশাবরী । ত্রিতাল[১]	সঙ্গীতচন্দ্রিকা-১
তাঁহারে আরতি করে	জগজন ধ্যান ধরত ॥ বড় হংসসারঙ্গ । চৌতাল	
তিমির-বিভাবরী কাটে	ক্যায়সে কাটোঙ্গি ॥ বেহাগ । ত্রিতাল[১]	

ভাঙা রবীন্দ্রসংগীত	মূলগান	স্বরলিপি-গ্রন্থ
তিমিরময় নিবিড় নিশা	প্রবল দল মেঘ ॥ মেঘ । ঝাঁপতাল	সঙ্গীতমঞ্জরী
তুমি আপনি জাগাও	জাগো মোহন প্যারে ॥ ভৈরব । ত্রিতাল[১]	রাগবিজ্ঞান-৩
তোমারি গেহে পালিছ	আজ শ্যাম মোহলিয়ে ॥ খাম্বাজ । একতাল[১]	গীতপরিচয়
নয়ান ভাসিল জলে	পাপীহা বোলে লে ॥ শ্যাম । একতাল[১]	সঙ্গীতমঞ্জরী
পান্থ এখনো কেন	রঙ্গ যুগত সোঁ গাবে ॥ ললিত । সুরফাঁকতাল	সঙ্গীতচন্দ্রিকা-১
প্রচণ্ড গর্জনে আসিল	প্রচণ্ড গর্জন ॥ ভূপালী । সুরফাঁকতাল	সঙ্গীতমঞ্জরী
প্রথম আদি তব শক্তি	প্রথম আদ শিব শক্তি ॥ সোহিনী । সুরফাঁকতাল	গীতসূত্রসার-২
প্রভাতে বিমল আনন্দে	নাদনগর বসায়ে ॥ গুর্জরী টোড়ি । চৌতাল	
বাজাও তুমি কবি	আয়ে ঋতুপতি ॥ বাহার । সুরফাঁকতাল	সঙ্গীতমঞ্জরী
বাণী তব ধায় অনন্ত	বেণী নিরখত ॥ আড়ানা । চৌতাল	সঙ্গীতমঞ্জরী
বিমল আনন্দে জাগো রে	সো নহি মারেঙ্গে ॥ গান্ধারী । ত্রিতাল[১]	
বীণা বাজাও হে	বীণ বাজায় রে ॥ পূরবী । ধামার	সঙ্গীতমঞ্জরী
মন জাগো মঙ্গললোকে	জাগো মোহন ॥ ভৈরব । ত্রিতাল[১]	রাগবিজ্ঞান-৩
মন্দিরে মম কে	সুন্দর লাগোরী হৈ ॥ আড়ানা । একতাল[১]	সঙ্গীতচন্দ্রিকা-২
মহারাজ, একি সাজে	মেরে তুন্দ দল ॥ বেহাগ । ঝাঁপতাল	সঙ্গীতমঞ্জরী
মোরে বারে বারে	মোরি নয়ি লগন ॥ নটমল্লার একতাল[১]	সঙ্গীতমঞ্জরী
শান্তি কর বরিষন	শম্ভু হর পদযুগ ॥ তিলককামোদ । সুরফাঁকতাল	সঙ্গীতমঞ্জরী
শুভ্র আসনে বিরাজ	রুদ্রদেব ত্রিনয়ন ॥ ভৈরব । আড়াচৌতাল	সঙ্গীতমঞ্জরী

ভাঙা রবীন্দ্রসংগীত	মূলগান	স্বরলিপি-গ্রন্থ
শূন্য হাতে ফিরি হে	ঝমঝুম বরখে ॥ কাফি। সুরফাঁকতাল	সঙ্গীতমঞ্জরী
সুধাসাগরতীরে হে	আয়ো ফাগুন বড়ো মান ॥ নায়কী কানাড়া। ধামার	সঙ্গীতমঞ্জরী
সুন্দর বহে আনন্দ	শঙ্কর শিব পিনাকী ॥ ইমনকল্যাণ। সুরফাঁকতাল	সঙ্গীতমঞ্জরী
স্বপন যদি ভাঙিলে	কহে ন তুম আবত ॥ রামকেলি। একতাল[১]	
স্বামী, তুমি এসো আজ	সাঁই তো ন আওয়ে ॥ বেহাগ। ঝাঁপতাল	গীতসূত্রসার-২
হৃদয়নন্দনবনে নিভৃত	উড়ত বন্দন নব ॥ ললিতাগৌরী। ঝাঁপতাল	
হৃদয়বাসনা পূর্ণ হল	মিয়া বে মানুলে ॥ ঝিঁঝিট। মধ্যমান[২]	

[১]খেয়াল, [২]টপ্পা, অবশিষ্টগুলি ধ্রুপদ। * আ-স-প=আনন্দসঙ্গীত পত্রিকা

অন্যান্য ভাঙা গান

ভাঙা রবীন্দ্রসংগীত	মূলগান	মূলগানের ভাষা
আমার সোনার বাংলা	আমি কোথায় পাব তারে	বাংলা
এবার তোর মরা গাঙে	মন-মাঝি সামাল সামাল	বাংলা
বেঁধেছ প্রেমের পাশে	চাঁচর চিকুর আধো	বাংলা
যদি তোর ডাক শুনে	হরিনাম দিয়ে জগত	বাংলা
আজি শুভদিনে	পূর্ণ চন্দ্রাননে	কানাড়ী
আনন্দলোকে	(ভজন)	মহীশূরী
এ কী অন্ধকার এ	(ভজন)	গুজরাটী
এ কী লাবণ্যে পূর্ণপ্রাণ		মহীশূরী
এ হরি সুন্দর	এ হরি সুন্দর (আরতি গান)	পঞ্জাবী
গগনের থালে রবিচন্দ্র	গগনোমে থাল	পঞ্জাবী
নীলাঞ্জনছায়া	বৃন্দাবন লোলা	মাদ্রাজী
বড়ো আশা করে	সখি বা বা	কানাড়ী
বাজে করুণ সুরে	নিতু চরণ মূলে	মাদ্রাজী
বাজে বাজে রম্যবীণা	বাদৈ বাদৈ রম্য বীণ	পঞ্জাবী
বাসন্তী হে ভুবনমোহিনী	মীনাক্ষি মে মুদম্	মাদ্রাজী
বেদনা কী ভাষার রে		মাদ্রাজী
শুভ্র প্রভাতে পূর্বগগনে	প্রেম ভাবে জীব	মাদ্রাজী
কালী কালী বলো রে	Nancy Lee	ইংরাজি
পুরানো সেই দিনের	Auld Lang Syne	ইংরাজি
ফুলে ফুলে ঢলে ঢলে	Ye bank and beaes	ইংরাজি
মরি, ও কাহার বাছা	Go where glory waits	ইংরাজি

রবীন্দ্রসংগীতের অনুষঙ্গ

অনুষঙ্গ শব্দটির অর্থ সংশ্লিষ্ট-বিষয়। রবীন্দ্রসংগীতের অনুষঙ্গ বলতে একাধিক বিষয়ের উল্লেখ করা যেতে পারে। এখানে প্রধানত রবীন্দ্রসংগীতে ব্যবহৃত বাদ্যযন্ত্র এবং প্রসঙ্গত অন্য দু-একটি বিষয় সম্বন্ধে আলোচনা করব।

সংস্কৃতির ক্ষেত্রে যাঁরা প্রতিভাবান তাঁদের অনেক গুণের মধ্যে বিশেষ গুণ এই দেখা যায় যে, তাঁদের কর্মধারায় স্বভাবতই চিন্তা যুক্তি রুচি মননশীলতার ছাপ ফুটে ওঠে। রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানে কী কী বাদ্যযন্ত্র ব্যবহার হওয়া উচিত এ সম্বন্ধে একটি পরিণত আদর্শ গ্রহণ করেছিলেন। সেই আদর্শটিকেই আমরা একান্ত গ্রহণযোগ্য মনে করি। সে দিক থেকে দেখতে পাই, তাঁর গান পরিবেশনের ক্ষেত্রে তিনি তানপুরা, এস্রাজ, ক্ষেত্রবিশেষে বাঁশি, এবং তাল-যন্ত্র হিসাবে পাখোয়াজ, তবলা, খোল ইত্যাদি নির্বাচন করতেন। এই নির্বাচন-নীতির যৌক্তিকতা ও গ্রহণযোগ্যতা সম্বন্ধে সংক্ষেপে কিছু বিচার-বিশ্লেষণ করা যাক।

গায়কের প্রত্যক্ষ-ক্রিয়ার দুটি দিক— নিজস্ব সাধনার দিক এবং শ্রোতৃসমক্ষে পরিবেশনের দিক। নিজস্ব সাধনার ক্ষেত্রে গায়ক নিজের কণ্ঠকে মার্জিত করার সাধনা করেন এবং পরিবেশনের সময় সেই মার্জিত কণ্ঠ অন্যান্য আনুষঙ্গিক বাদ্যযন্ত্রের সাহায্যে পূর্ণ রসসৃষ্টিতে প্রয়োগ করেন। কিন্তু সে-সব যন্ত্রের প্রকার ও পরিমাণ -নির্বাচনে সচেতন থাকা প্রয়োজন। নির্বাচন যথাযথ না হলে রসসৃষ্টিতে ব্যাঘাত ঘটে।

মানুষের কণ্ঠ সাধারণত স্খলনশীল। সেজন্য কণ্ঠসাধনার জন্য একটি স্থায়ী সুর (standing tune) রাখা অত্যাবশ্যক। এ দিক থেকে ভারতীয় সংগীতের ক্ষেত্রে তানপুরার সঙ্গে কণ্ঠসাধনা চিরাচরিত। এর কারণ কী? কারণ এই যে, সমস্ত স্বরের মূল-আধার যে স্বর তার সংজ্ঞার প্রধান শর্ত হল সংগীতোপযোগী রঞ্জকত্ব ও অনুরণনশীলতা। তানপুরার সঙ্গে কণ্ঠসাধানার ফলে কণ্ঠে সেই রঞ্জকত্ব ও অনুরণন-শীলতার গুণ বৃদ্ধিপ্রাপ্ত হয়, যেহেতু তানপুরার সুরেলা আওয়াজে সে-সব গুণ বিদ্যমান। প্রশ্ন হতে পারে, তানপুরা থেকে কি সব স্বরের ওজন পাওয়া সম্ভব? সম্ভব। তানপুরা সামনা-সামনি রাখলে তার মাঝের দুটি তার (জুড়ি) ষড়্জে, ডাইনের প্রথম তার মন্দ্র পঞ্চমে ও বাঁয়ের শেষ তার মন্দ্র ষড়্জে বাঁধা হয়। ভালো তানপুরার মন্দ্র ষড়্জের তার থেকে গান্ধার স্বর স্পষ্ট শোনা যায়। এই গান্ধার 'স্বয়ম্ভু গান্ধার' নামে পরিচিত। তা ছাড়া, স্বর-সংবাদ তত্ত্ব অর্থাৎ স্বরগুলি যে

পরস্পর ত্রয়োদশ শ্রুত্যন্তরে ষড়্জ-পঞ্চম ভাবে, নয় শ্রুত্যন্তরে ষড়্জ-মধ্যম ভাবে অথবা সপ্ত ও ষট্ শ্রুত্যন্তরে সংবাদ সাধন ক'রে ধ্বনি-সামঞ্জস্য রক্ষা করে (স্বর ও শ্রুতি-প্রসঙ্গ দ্রষ্টব্য), তদনুযায়ী তানপুরা থেকে সমস্ত স্বরের ওজন পাওয়া যায়। এ-সব দিক বিচার করলে এবং রবীন্দ্রসংগীতের জন্য যথোপযুক্ত কণ্ঠমার্জনার প্রয়োজনীয়তা সম্বন্ধে অবহিত হলে, রবীন্দ্রসংগীতে তানপুরা ব্যবহারের যৌক্তিকতা অস্বীকার করা চলে না।

স্বর ও শ্রুতি প্রসঙ্গে পূর্বে উল্লেখ করা হয়েছে, আমাদের সংগীতে এক সপ্তকে বাইশ শ্রুতি আবহমান কাল থেকে স্বীকৃত হয়ে আসছে। রবীন্দ্রনাথ যে শ্রুতি-তত্ত্ব তথা রাগসংগীতের মৌলিক তত্ত্বগুলিকে স্বীকার করতেন, তা তাঁর বিভিন্ন উক্তিতেই পাওয়া যায়:

"এই শ্রুতি আমাদের গানের সূক্ষ্ম স্নায়ুতন্ত্র। এরই যোগে এক সুর কেবল যে আর এক সুরের পাশাপাশি থাকে তা নয়, তাদের মধ্যে নাড়ির সম্বন্ধ ঘটে। এই নাড়ির সম্বন্ধ ছিন্ন করলে রাগরাগিণী যদি বা টেঁকে তাদের ছাঁদটা বদল হয়ে যায়।...

"আমাদের গানের ভাষারূপে এই রাগরাগিণীর উপাদানগুলিকে পেয়েছি। সুতরাং যে ভাবেই গান রচনা করি এই রাগরাগিণীর রসটি তার সঙ্গে মিলে থাকবেই। আমাদের দেশের গান যেমন করেই তৈরি হোক না কেন, রাগরাগিণী সেই সর্বব্যাপী আকাশের মতো তাকে একটি বিশেষ নিত্যরস দান করতে থাকবে।"১

এই উদ্ধৃতি থেকে এবং রবীন্দ্রসংগীতে রাগ-রূপ ও ক্ষেত্রবিশেষে বিশেষ বিশেষ শ্রুতি-প্রয়োগ থেকে সহজেই বোঝা যায়, রবীন্দ্রনাথ শ্রুতি-তত্ত্বকে, রাগের গঠনে বিশেষ বিশেষ শ্রুতির কার্যকরতাকে ও রাগের প্রভাবকে স্বীকার করতেন। কিন্তু হারমোনিয়ামের ন্যায় যে-সব যন্ত্রে শুদ্ধ ও বিকৃত মিলে সবশুদ্ধ বারোটি পর্দা মাত্র নির্দিষ্ট তা বাইশ শ্রুতি-যুক্ত গীতধারায় বাদনের পক্ষে কী করে উপযোগী হতে পারে? তাতে কোথায় যোগিয়ার কোমল ঋষভ, টোড়ীর কোমল গান্ধার, ললিতের তীব্র মধ্যম, দরবারী কানাড়ার কোমল ধৈবত, ভীমপলশ্রীর কোমল নিষাদ? তা ছাড়া, ওই-সব যন্ত্রে শ্রুতি ও স্বরের সূক্ষ্ম অনুরণনশীলতা, মীড় টপ্পা ও অন্যান্য অঙ্গের বিশেষ অলংকরণ ঠিক-ঠিক পরিস্ফুট করার সুবিধাই বা কোথায়? এই-সব দিক বিবেচনা করে রবীন্দ্রসংগীতের পক্ষে এস্রাজ, সারেঙ্গী বা তদনুরূপ

১ ছন্দ

আনুষঙ্গিক যন্ত্র, যাতে যে-কোনো শ্রুতি ও স্বরস্থানে অবাধে অঙ্গুলি-চালনার সুবিধা আছে, ব্যবহার করা খুবই যুক্তিসংগত। শুধু তাই নয়, রবীন্দ্রসংগীতে রস-সৃষ্টির পক্ষে তারের যন্ত্রের অনুষঙ্গ অপরিহার্য।

রবীন্দ্রসংগীতে গানবিশেষে বাঁশির অনুষঙ্গও রবীন্দ্রনাথ অনুমোদন করতেন। আমাদের দেশে বাঁশির ঐতিহ্য যে কত প্রাচীন তা বলা শক্ত। শোনা যায়, বাঁশের সামান্য ফাটলে বাতাসের সবেগ অনুপ্রবেশের ফলে যে শ্রুতিমধুর ধ্বনির সৃষ্টি হয় তৎসম্বন্ধে মানব-মনের স্বাভাবিক অনুসন্ধিৎসার ফলেই বাঁশির উদ্ভাবন। সামান্য ফুঁ ও কয়েকটি ছিদ্রের উপর কৌশলী অঙ্গুলি-চালনার ফলে কী সুমধুর ও বিচিত্র ধ্বনির সৃষ্টি হয়! বাঁশির সুর কানে এলে স্বভাবতঃই মনে হয় আমাদের গানের সঙ্গে, আমাদের শিল্পী-মেজাজের সঙ্গে এ যেন খুব উপযোগী, অবশ্য গানবিশেষে।

গানের সঙ্গে যন্ত্রসংগীত-প্রয়োগের প্রধান উদ্দেশ্য হল গানের দ্বারা রসসৃষ্টিতে সহায়তা করা। কিন্তু যন্ত্রনির্বাচনের দোষে, যন্ত্রসংগীতের বাহুল্যে এবং অসমঞ্জস বাদনে সে উদ্দেশ্য ব্যাহত হতে বাধ্য। বাজনা যখন কণ্ঠকে ছাড়িয়ে যায়, বাদক যখন গায়ককে টেক্কা দিতে চেষ্টা করে, তখন গান পড়ে যায় চাপা। বিশেষ করে রবীন্দ্রসংগীতের ক্ষেত্রে, যেখানে কথা ও সুরের গুরুত্ব তুল্য-ধর্মী, এ বিষয়ে সতর্ক হওয়া প্রয়োজন।

রবীন্দ্রসংগীতে বহু শ্রেণীর গান তো আছেই। ধ্রুপদাঙ্গ গানের সঙ্গে পাখোয়াজ, খেয়ালাঙ্গ ও অন্যান্য হালকাতালের গানের সঙ্গে তবলা, বাউলাঙ্গ ও কীর্তনাঙ্গ গানের সঙ্গে খোল তাল-যন্ত্র হিসাবে বাজানো হয়, এ কথা অনেকেই জানেন। একই শিল্পীর কণ্ঠে সব শ্রেণীর গান সমান মানায় না। সেজন্য শিল্পীকে নিজের কণ্ঠের উপযোগী কোনো বিশেষ শ্রেণীর গান নির্বাচন করে নিতে হয়। সব শ্রেণীর রবীন্দ্রসংগীতের চর্চা করেও তিনি ওই শ্রেণীতে পারদর্শিতা লাভের চেষ্টা করবেন। কিন্তু যিনি যে-শ্রেণীর গানই নির্বাচন করুন, ধ্রুপদাঙ্গ রবীন্দ্রসংগীতের চর্চা করা সকলের পক্ষেই আবশ্যক। তা না হলে শিক্ষা ও সাধনা অপূর্ণ থেকে যায়। পূর্বে বলা হয়েছে ধ্রুপদাঙ্গ গানের তাল-সংগতের যন্ত্র হল পাখোয়াজ। যন্ত্র-ভেদে পাখোয়াজ, তবলা ও খোলের ঠেকা, পড়ন, রেলা ইত্যাদি স্বতন্ত্র। এই স্বাতন্ত্র্য রক্ষা করতে তো হয়ই, তৎসঙ্গে স্মরণ রাখা প্রয়োজন সব ক্ষেত্রেই ঠেকা যেন গানের ছন্দ অনুযায়ী হয়, আর রেলা, পড়ন ইত্যাদি ব্যবহারে সংযম রক্ষিত হয় অর্থাৎ কোনো সময়ই গানকে ছাপিয়ে না ওঠে। রবীন্দ্রসংগীতে একই তালের গানের রকমারি ছন্দোবৈশিষ্ট্য আছে। সেই ছন্দ অনুযায়ী ঠেকা

ইত্যাদি গঠন করা উচিত। তা না হলে গীতে ও বাদ্যে সামঞ্জস্য থাকে না। গানবিশেষে মন্দিরা গোপীযন্ত্র প্রভৃতিও রবীন্দ্রসংগীতানুষঙ্গ হিসাবে নির্বাচিত হয়ে থাকে।

এই তো গেল রবীন্দ্রসংগীতের সঙ্গে যন্ত্রানুষঙ্গের আলোচনা। এ প্রসঙ্গে আর-একটি বিষয় মনে আসে, সেটি হল নৃত্য। অনেক রবীন্দ্রসংগীত নৃত্য-সহযোগে পরিবেশন করা হয়। সাধারণত নৃত্যের দুটি বিষয় মুখ্য— ছন্দ ও আঙ্গিক অভিব্যক্তি। রবীন্দ্রসংগীত-সহযোগে যে-সব নৃত্য পরিবেশন করা হয় তার প্রধান উদ্দেশ্য হল ছন্দ ও আঙ্গিক অভিব্যক্তির সাহায্যে গানের ভাবপ্রকাশ। ছন্দের মৌলিক উদ্দেশ্য ও নৃত্য সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের অভিমত এ প্রসঙ্গে স্মরণ করার যোগ্য :

"যেমন মানুষের আত্মার তেমনি মানুষের সমাজেরও প্রয়োজন ছন্দোময় সংস্কৃতি। সমাজও শিল্প। সমাজে আছে নানা মত, নানা ধর্ম, নানা শ্রেণী। সমাজের অন্তরে সৃষ্টিতত্ত্ব যদি সক্রিয় থাকে তা হলে সে এমন ছন্দ উদ্ভাবন করে যাতে তার অংশ-প্রত্যংশের মধ্যে কোথাও ওজনের অত্যন্ত বেশি অসাম্য না হয়। অনেক সমাজ পঙ্গু হয়ে আছে ছন্দের এই ত্রুটিতে, অনেক সমাজ মরেছে ছন্দের এই অপরাধে। সমাজে যখন হঠাৎ কোনো-একটা সংরাগ অতি প্রবল হয়ে ওঠে তখন মাতাল সমাজ পা ঠিক রাখতে পারে না, ছন্দ থেকে হয় ভ্রষ্ট। কিম্বা যখন এমন-সকল মতের, বিশ্বাসের, ব্যবহারের বোঝা অচল হয়ে কাঁধে চেপে থাকে যাকে ছন্দ বাঁচিয়ে সম্মুখে বহন করে চলা সমাজের পক্ষে অসম্ভব হয় তখন সেই সমাজের পরাভব ঘটে। যেহেতু জগতের ধর্মই চলা, সংসারের ধর্ম স্বভাবতই সরতে থাকা, সেইজন্যেই তার বাহন ছন্দ। যে গতি ছন্দ রাখে না তাকেই বলে দুর্গতি।...

"নৃত্যকলার প্রথম ভূমিকা দেহচাঞ্চল্যের অর্থহীন সুষমায়। তাতে কেবলমাত্র ছন্দের আনন্দ। গানেরও আদিম অবস্থায় একঘেয়ে তালে একঘেয়ে সুরের পুনরাবৃত্তি; সে কেবল তালের নেশা জমানো, চেতনাকে ছন্দের দোল দেওয়া। তার সঙ্গে ক্রমে ভাবের দোলা মেশে। কিন্তু এই ভাবব্যক্তি যখন আপনাকে ভোলে, অর্থাৎ ভাবের প্রকাশটাই যখন লক্ষ্য না হয়, তাকে উপলক্ষ্য করে রূপসৃষ্টিই হয় চরম, তখন নাচটা হয় সর্বজনের ভোগ্য, সেই নাচটা ক্ষণকালের পরে বিস্মৃত হলেও যতক্ষণ থাকে ততক্ষণ তার রূপে চিরকালের স্বাক্ষর লাগে।"[১]

নৃত্যে অঙ্গচালনা ও আঙ্গিক অভিব্যক্তি বিশেষভাবে প্রয়োজন। এই দুই বিষয়েই রবীন্দ্রনাথ-কর্তৃক প্রবর্তিত নৃত্যধারায় বিশেষ শালীনতার পরিচয় পাওয়া

১ ছন্দ

যায়। এই নৃত্যধারা কোনো-একটি বিশেষ পদ্ধতিতে সীমাবদ্ধ নয়, প্রয়োজনানুযায়ী অনেক আঞ্চলিক নৃত্যের সমন্বয়। গানের ভাবপ্রকাশের জন্য যখন যেখানে যে-ধারার নৃত্যের প্রয়োজন গানের ভাব ছন্দ ও লয় অনুযায়ী তদনুরূপ ধারার প্রয়োগই এই নৃত্যধারার বিশেষত্ব। এক সময় ছিল যখন শিক্ষিত ও ভদ্র সম্প্রদায় নাচকে ভালো চোখে দেখতেন না। আজকাল উৎসবে অনুষ্ঠানে নৃত্য পরিবেশন, শিক্ষা-প্রতিষ্ঠানে নৃত্যের শিক্ষাদান লোকে কত সহজভাবে গ্রহণ করে। এই গ্রহণ করতে পারার মূলে রবীন্দ্রনাথ-প্রবর্তিত নৃত্যধারার শালীনতা। এই নৃত্যধারার পূর্ণতা-সাধন ঘটেছে নৃত্যনাট্যের যুগে। নৃত্যনাট্য সম্বন্ধে সামান্য আলোচনা করলেই বিষয়টি পরিস্ফুট হবে।

নৃত্যনাট্যের বিষয়বস্তু কাব্যে গ্রথিত, সুর ও ছন্দ কাব্যের ভাবানুসারী, নৃত্যরচনাও তদনুসারী অর্থাৎ ভাবপ্রকাশের জন্য যেখানে যে-পদ্ধতির নৃত্যের প্রয়োজন যোজনা তদনুযায়ী। গায়কগায়িকাগণ গান পরিবেশন করেন নেপথ্য থেকে, নটনটীগণ নৃত্যসহযোগে সেই গানের তথা বিষয়বস্তুর ভাব প্রকাশ করেন। মোট কথা, নৃত্যনাট্যে গানের সুর ছন্দ ও লয়, অঙ্গচালনা ও আঙ্গিক অভিব্যক্তির সঙ্গে একত্র মিলিত হয়ে আখ্যানবস্তুর সামগ্রিক ভাবরূপকে প্রকাশ করে। অবশ্য যে মৌলিক বিশেষত্বের গুণে এই ভাবরূপ পরিস্ফুট হয় সেই বিশেষত্বকে জানা চাই, অনুশীলন করা চাই। আরো তিনটি বিষয় এই ভাবরূপ প্রকাশে বিশেষভাবে সাহায্য করে—দৃশ্যপট মঞ্চসজ্জা ও রূপসজ্জা। এই-সব বিষয়ে যাতে আধিক্য ও অসামঞ্জস্য এসে না পড়ে তৎপ্রতি লক্ষ রাখা আবশ্যক। দৃশ্যপট সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন :

"আধুনিক য়ুরোপীয় নাট্যমঞ্চের প্রসাধনে দৃশ্যপট একটা উপদ্রবরূপে প্রবেশ করেছে। ওটা ছেলেমানুষী। লোকের চোখ ভোলাবার চেষ্টা। সাহিত্য ও নাট্যকলার মাঝখানে ওটা গায়ের জোরে প্রক্ষিপ্ত। কালিদাস মেঘদূত লিখে গেছেন, ঐ কাব্যটি ছন্দোময় কাব্যের চিত্রশালা। রেখা-চিত্রকর তুলি-হাতে এর পাশে পাশে তার রেখাঙ্কব্যাখ্যা যদি চালনা করেন তা হলে কবির প্রতিও যেমন অবিচার, পাঠকের প্রতিও তেমনি অশ্রদ্ধা প্রকাশ করা হয়। নিজের কবিত্বই কবির পক্ষে যথেষ্ট, বাইরের সাহায্য তাঁর পক্ষে সাহায্যই নয়, সে ব্যাঘাত ; এবং অনেক স্থলে স্পর্ধা।

"শকুন্তলার তপোবনের একটি ভাব কাব্যকলার আভাসেই আছে। সেই পর্যাপ্ত। আঁকা ছবির দ্বারা অত্যন্ত বেশি নির্দিষ্ট না হওয়াতেই দর্শকের মনে

অবাধে সে আপন কাজ করতে পারে। নাট্যকাব্য দর্শকের কল্পনার উপরে দাবি রাখে, চিত্র সেই দাবিকে খাটো করে, তাতে ক্ষতি হয় দর্শকেরই। অভিনয় ব্যাপারটা বেগবান, প্রাণবান, গতিশীল; দৃশ্যপটটা তার বিপরীত; অনধিকার প্রবেশ করে সচলতার মধ্যে থাকে সে মূক, মূঢ়, স্থাণু; দর্শকের চিত্তদৃষ্টিকে নিশ্চল বেড়া দিয়ে সে একান্ত সংকীর্ণ করে রাখে। মন যে জায়গায় আপন আসন নেবে সেখানে একটা পটকে বসিয়ে মনকে বিদায় নেওয়ার নিয়ম যান্ত্রিক যুগে প্রচলিত হয়েছে, পূর্বে ছিল না। আমাদের দেশে চিরপ্রচলিত যাত্রার পালা-গানে লোকের ভিড়ে স্থান সংকীর্ণ হয় বটে কিন্তু পটের ঔদ্ধত্যে মন সংকীর্ণ হয় না। এই কারণেই যে-নাট্যাভিনয়ে আমার কোনো হাত থাকে সেখানে ক্ষণে ক্ষণে দৃশ্যপট ওঠানো-নামানোর ছেলে-মানুষীকে আমি প্রশ্রয় দিই নে। কারণ বাস্তবসত্যকেও এ বিদ্রূপ করে, ভাব-সত্যকেও বাধা দেয়।"[১]

এই অভিমতে যে কতটা রুচি ও মননশীলতার ছাপ আছে তা বোদ্ধা ব্যক্তি-মাত্রই বুঝতে পারবেন। আর-একটি প্রয়োজনীয় বিষয় হল রূপসজ্জা। এ দিক থেকেও দেখতে পাওয়া যায়, নাট্যের পাত্রপাত্রীর পোশাকপরিচ্ছদ ও অঙ্গাভরণের নির্বাচনেও রবীন্দ্রনাথ বিশেষ রুচিশীলতা ও শিল্পীমনের পরিচয় দিয়েছেন। এ-সব কাজে তিনি প্রধান সহায়করূপে পেয়েছিলেন শিল্পাচার্য অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর ও নন্দলাল বসু মহাশয়কে। তাঁরা আশ্চর্যজনক কৃতিত্বের সঙ্গে দেখিয়েছেন, মঞ্চসজ্জা ভারতীয় প্রথায় কত সাধারণ উপকরণ দিয়ে কত সুন্দরভাবে করা যায়। সেই ধারা শান্তি-নিকেতনে অনুসৃত হয়ে আসছে এবং বাইরেও কোনো কোনো ক্ষেত্রে তার প্রভাব পড়ে নি এমন নয়।

দেশের সংস্কৃতি এক দিনে গড়ে না। যুগে যুগ ধরে প্রতিভাবান ব্যক্তিদের কর্মধারায় দেশের সংস্কৃতি পুষ্ট হয়ে ওঠে। সংস্কৃতির ধারাকে রক্ষা করতে হলে সাধনা, ধী, রুচি ও মননশীলতার প্রয়োজন। রবীন্দ্রনাথের ন্যায় প্রতিভাবান পুরুষ দেশের বহু সৌভাগ্যের ফলে কদাচিৎ জন্মগ্রহণ করেন। রবীন্দ্রসংগীত যদি রবীন্দ্র-নাথের শ্রেষ্ঠ সৃষ্টি হয়, তা হলে সেই সংগীত পরিবেশনের ক্ষেত্রে অনুষঙ্গ হিসাবে তিনি যে আদর্শ গ্রহণ করেছিলেন, তাকেও সর্বতোভাবে অনুশীলন করা কর্তব্য। এ কথা বার বার বলার, বার বার স্মরণ করার প্রয়োজন আছে, কারণ তার উপর রবীন্দ্র-সংগীতের গীতরূপ অব্যাহত রাখার গুরুত্ব অনেকখানি নির্ভর করে।

১ তপতী

গান ও গায়কি

সংগীত শব্দটি যথাযথ অর্থ প্রযুক্ত হলে দেখা যাবে, মানুষের মনের উপর সংগীতের প্রভাব সর্বদেশে সর্বকালে স্বীকৃত হয়ে আসছে। শুধু তাই নয়, মানুষ ছাড়া অন্যান্য প্রাণীতেও, এমন-কি, উদ্ভিদেও সংগীতের ফল বর্তে, এ সম্বন্ধে দৃষ্টান্ত ও অকাট্য প্রমাণ উপস্থাপিত করা যায়। যে-কোনো কলাবিদ্যার মূলে কতকগুলি বিধিবদ্ধ শৈলী থাকে। সংগীতের মূলতত্ত্ব কী জিজ্ঞাসা উপস্থিত হলে তদুত্তরে প্রধানত তিনটি বিষয়ের উল্লেখ করতে হয়, যথা— সুর, ছন্দ ও লয়। গানে কাব্য এই তিনের সঙ্গে মিলিত হয়; অথবা অন্যভাবেও বলা যায়, সুর ছন্দ ও লয় কাব্যের সঙ্গে মিলিত হয়ে একটি সামগ্রিক ভাবরূপ প্রকাশ করে।

আমাদের প্রাচীন শাস্ত্রাদিতে সাধনার ক্ষেত্রে গানকে অত্যন্ত উচ্চ স্থান দেওয়া হয়েছে। যথা:

"জপকোটিগুণং ধ্যানং ধ্যানকোটিগুণো লয়ঃ।
লয়কোটিগুণং গানং গানাৎ পরতরং ন হি॥"

এত উচ্চ প্রশংসার কারণ কী? কারণ অনুসন্ধান করলে দেখা যাবে, গানে একটি বিশেষ গুণ বর্তমান, যাকে বলা হয় ভাব। গানের ভাবে কিছু বিশেষত্ব আছে। ভাবের এই বিশেষত্বের ধারা দু-মুখী হয়েও একই দিকে প্রবহমান হয়ে মিলিত হওয়ার অপেক্ষা রাখে। কেননা, গানে দুটি দিক বর্তমান— সুরের দিক ও কাব্যের দিক। সুরের সঙ্গে ছন্দ ও লয় সংশ্লিষ্ট। তেমনি কাব্যের সঙ্গে ছন্দ ও যতি সংশ্লিষ্ট। সুরে বিন্যস্ত স্বরাবলীর অর্থবোধক ভাব বর্তমান, কাব্যেও অর্থবোধক ভাব বর্তমান। যে গানের এই ভাব পরস্পর সংবাদী হয় অর্থাৎ সামঞ্জস্যপূর্ণভাবে মিলিত হয়, সে গানই সার্থক। অতি প্রাচীনকাল থেকেই আমাদের সংগীতে ভাবকে প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে। এ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের উক্তি বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ।

"আমাদের সংগীত যখন জীবন্ত ছিল, তখন ভাবের[১] প্রতি যেরূপে মনোযোগ দেওয়া হইত সেরূপ মনোযোগ আর কোনো দেশের সংগীতে দেওয়া হয় কি না সন্দেহ। আমাদের দেশে যখন বিভিন্ন ঋতু ও বিভিন্ন সময়ের ভাবের সহিত মিলাইয়া বিভিন্ন রাগরাগিণী রচনা করা হইত, যখন আমাদের রাগরাগিণীর বিভিন্ন ভাব-ব্যঞ্জক চিত্র পর্যন্ত ছিল, তখন স্পষ্টই বুঝা যাইতেছে যে, আমাদের দেশে রাগরাগিণী ভাবের সেবাতেই নিযুক্ত ছিল।

১ ভারতী, জ্যৈষ্ঠ ১২৮৮

গানে স্বরের ভাব ও কাব্যের ভাব এই দুইয়ে সামঞ্জস্য থাকা প্রয়োজন। ব্যবহারিক ক্ষেত্রে দেখা যায়, আবহমান কাল থেকে গানে বিশেষ বিশেষ শ্রেণী-বিভাগ চলে আসছে। যেমন বর্তমানে রাগসংগীতের ক্ষেত্রে ধ্রুপদ, খেয়াল, টপ্পা ইত্যাদি শ্রেণী দেখা যায়। এই-সব শ্রেণীর মধ্যে উপ-শ্রেণীও আছে। আবার যেখানে একই রচয়িতার গানের সংখ্যা বিপুল, যেমন রবীন্দ্রসংগীতে, সে ক্ষেত্রেও নানা শ্রেণী-বৈচিত্র্যের সন্ধান মেলে। সংগীতের মূলতত্ত্ব হিসাবে সুর ছন্দ ও লয় যখন সব শ্রেণীতেই বিদ্যমান, কী কী বিশেষত্বের গুণে এই শ্রেণী-স্বাতন্ত্র্যের সৃষ্টি হয়? শুধু কি কাব্যের জন্য? কাব্যে বিশেষ মুড বা মেজাজের মৌলিক প্রয়োজন থেকে উদ্ভূত হতেও পারে, কিন্তু এই স্বাতন্ত্র্যের রূপায়ণ সম্পূর্ণ নির্ভর করে সুর-ছন্দ লয়ের বিশেষ বিশেষ প্রয়োগ-বিধি, স্বর-প্রয়োগ, অলংকরণ, স্বরক্ষেপণ, কাব্য ও ভাষার উপর। এই সব-কিছু মিলে প্রত্যেক শ্রেণীর গানে এক-একটা স্বতন্ত্র গাওয়ার রীতি সৃষ্টি করে যাকে বলা যায় গায়কি।

সাহিত্যের ক্ষেত্রে একটি প্রয়োজনীয় শব্দ প্রচলিত আছে, ইংরাজিতে যাকে বলে স্টাইল (style)। প্রতিভাবান লেখকদের প্রত্যেকের লেখার নিজস্ব এক-একটা স্টাইল থাকে। যেমন আমাদের বাংলা সাহিত্যের ক্ষেত্রে রবীন্দ্রনাথের স্টাইল, বঙ্কিমচন্দ্রের স্টাইল, মাইকেল মধুসূদনের স্টাইল ইত্যাদি। লেখকদের এই-সব স্টাইলের পরিচয় মুদ্রিত পুস্তকাদিতে মেলে, পাঠকগণ তা থেকে রসাস্বাদন করেন। সংগীতের ক্ষেত্রেও সংগীতরচয়িতাগণের এক-একটা স্টাইল থাকে— যা থেকে অমুকের সংগীত বলে চেনা যায়। এই স্টাইল হল গায়কি। সংগীত-রচয়িতা যেখানে অনুপস্থিত বা অবর্তমান সেখানে এই স্টাইলের পরিচিতির ভার বর্তে অন্য একজনের উপর, তিনি হলেন গায়ক। শ্রোতাগণ শোনেন এবং উপভোগ করেন, সমঝদার শ্রোতা যাচাইও করেন। স্টাইলের চাবিকাঠি গায়কের আয়ত্তে না থাকলে রচয়িতার বিশিষ্ট রসলোকের রুদ্ধদ্বারে তিনি নিরর্থক ঘা দিতে থাকেন, তবু কবাট বন্ধই থেকে যায়।

আমাদের সংগীতে বিশেষ বিশেষ গানের বিশেষ বিশেষ গায়কি আবহমান কাল থেকে চলে আসছে। শার্ঙ্গদেব তাঁর বিখ্যাত 'সংগীতরত্নাকর' গ্রন্থে পাঁচ প্রকার গীতের উল্লেখ করেছেন, যথা— শুদ্ধা, ভিন্না, গৌড়ী, বেসরা ও সাধারণী।[১] উল্লিখিত পাঁচ প্রকার গীতের ভিন্ন ভিন্ন গীতরীতি ছিল। এই রীতি রক্ষার জন্য স্বতন্ত্রভাবে চর্চা

১ ধ্রুবপদ প্রসঙ্গ দ্রষ্টব্য।

করা হত।[১] অন্যান্য শ্রেণীর গানের ইতিহাস আলোচনা করলেও দেখা যাবে, শ্রেণীবিশেষে গানের বিভিন্ন গীতরীতি ছিল এবং সে-রীতি রক্ষার জন্য বিধিবদ্ধভাবে চর্চা করা হত।

আমাদের সংগীতের যখন গায়কির এত বড়ো ঐতিহ্য বর্তমান, তখন রবীন্দ্রসংগীতে গায়কি নেই এ কথা কিছুতেই বলা চলে না। রবীন্দ্রসংগীতের গায়কি সম্বন্ধে বুঝতে হলে একটা দৃষ্টান্তের সাহায্য নেওয়া সুবিধাজনক হবে। 'অন্ধজনে দেহো আলো' গানটির রবীন্দ্রনাথ -কর্তৃক গীত রেকর্ড আছে। এই রেকর্ড কবির বৃদ্ধ বয়সে করা হয়েছিল। তৎসত্ত্বেও রেকর্ড থেকে এই গানের সুর ও বাণীর 'অর্ধনারীশ্বর' ভাব-রূপের স্পষ্ট ছাপ পাওয়া যায়। গানের কথা ও সুর রবীন্দ্রনাথের, রেকর্ড রবীন্দ্র-কণ্ঠের, কাজেই রেকর্ডটিকে প্রামাণিক হিসাবে অবশ্যই ধরা যায়। রেকর্ডে গীত গানটির যথাযথ স্বরলিপি আছে (দ্রষ্টব্য স্বরবিতান ২৭)। রবীন্দ্রসংগীত-অনুশীলন-কারী এবং সুর ও ছন্দে অভিজ্ঞ ব্যক্তি রেকর্ডটি একবারও না শুনে, কেবলমাত্র স্বর-লিপি দেখে গানটি কণ্ঠে আয়ত্ত করে, পরে রেকর্ডের সঙ্গে মিলিয়ে সূক্ষ্ম শ্রবণ ও অনুভূতি দিয়ে বিচার করলে একটা বিশেষ পার্থক্য বোধ করবেন। এই পার্থক্য গায়কির। রেকর্ডটি পুনঃপুন শুনে গানটি অভ্যাস করলেই গায়কি আয়ত্তে আসা সম্ভব। প্রশ্ন হতে পারে, রেকর্ড থেকে নিখুঁত ভাবে আয়ত্ত করতে পারলে, রেকর্ডে গানটি রবীন্দ্রনাথ যেরূপ গেয়েছেন তার সঙ্গে কণ্ঠে আয়ত্ত গানে কোনো পার্থক্যই কি থাকবে না? পার্থক্য কিছু থাকবে। তার প্রধান কারণ: কণ্ঠস্বরের তারতম্য, যার উপর কারো হাত নেই। তা ছাড়া কণ্ঠস্বরের মার্জিত অবস্থা ও ভাবপ্রকাশের ক্ষমতার তারতম্যের জন্যও কিছু পার্থক্য মনে হতে পারে, কিন্তু এগুলি খুব গুরুতর নয়।

১ তুলনীয়:

শুদ্ধ স্যাদবক্রৈর্ললিতৈঃ স্বরৈ
ভিন্না বক্রৈঃ স্বরৈঃ সূক্ষ্মৈর্মধুরৈর্গমকৈর্যুতা॥
গাঢৈস্ত্রিস্থান গমকৈরোহাটী ললিতৈঃ স্বরৈঃ।
অখণ্ডিত স্থিতিঃ স্থানত্রয়ে গৌড়ী মতা সতাম্॥
ওহাটী কম্পিতৈর্মন্দ্রৈর্মুহুর্দ্রুততরৈঃ স্বরৈঃ।
হকারৌকারযোগেন হন্নস্তে চিবুকে ভবেৎ॥
বেগবাদ্ভিঃ স্বরৈর্বর্ণচতুষ্কেঽপ্যাতিরিক্তঃ।
বেগস্বরা রাগগীতির্বেসরা চোচ্যতে বুধৈঃ॥
চতুর্গীতিগতঃ লক্ষ্যশ্রিতা সাধারণী মতা।

—সংগীতরত্নাকর

অন্য প্রকার আর-একটি দৃষ্টান্ত নেওয়া যাক। 'বেণী নিরখত ভুজঙ্গ পতাল লোক গয়ো' সুন্দরীর বর্ণনামূলক ক্ষেমরসিক-রচিত আড়ানা রাগে চৌতালের একটি ধ্রুপদ। এ গানটি থেকে ভাঙা পূজা পর্যায়ের রবীন্দ্রসংগীত— বাণী তব ধায় অনন্ত গগনে।[১] কিন্তু গান দুটিতে স্পষ্টত গায়কির পার্থক্য আছে— এ কথা সাধারণ শ্রোতাও উপলব্ধি করবেন। তার কয়েকটি কারণ বিদ্যমান। প্রথমত, সুরের পার্থক্য— মূলগান ও ভাঙা গান, দুটির সুর হুবহু একরূপ নয়। বিশেষ লক্ষ্য করার বিষয়, 'ভক্ত হৃদয়ে শান্তিধারা' অংশের সুর কিভাবে ভাবের খাতিরে ক্রমশ নেমে আসে— কারণ শান্তির সঙ্গে উচ্চ রবের (ধ্বনির) সামঞ্জস্য নেই। দ্বিতীয়ত, লয়ের পার্থক্য। তৃতীয়ত, কলি-সংখ্যা ও কাব্যাংশের ভাবের পার্থক্য— মধুর রসের পরিবর্তে শান্তরসের উপস্থাপনা। চতুর্থত, স্বরপ্রয়োগ ও স্বরক্ষেপণের পার্থক্য। প্রধানত এই কয়টি দিক থেকে চিন্তা করলে মূলগান ও ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতের উক্ত ক্ষেত্রে গায়কির তারতম্য বোঝা যাবে।

প্রতিভাবান সুরকারের গানে বিশেষ গায়কি যে থাকে, রবীন্দ্রসংগীতেও আছে— তার অনুরূপ সাক্ষ্যও উপস্থিত করা যায়। রেডিয়োতে ভেসে আসছে সুকণ্ঠের গীত। পথিক দূর থেকে শুনতে পেল। কথা কিছুই বোঝা যাচ্ছে না। পথিকও একেবারেই 'অসুর', তবে গীতানুরাগী বটে। কথা না বুঝেও মনে করলেন, রবীন্দ্রসংগীত নয় কি। কাছাকাছি এসে শুনলেন— এসো শরতের অমল মহিমা ইত্যাদি। এটি হিন্দি গান ভাঙা।[২] পথিক মূলগান তো জানেনই না, ভাঙাগানেরও সুর জাগ্রত মনে ধারণ করা তাঁর পক্ষে অসম্ভব। পূর্বে শুনেছেন কি না মনে পড়ে না। এ ক্ষেত্রে বোঝাবার বিষয়, কী গুণে তিনি এই গানের গোত্রপরিচয় জানলেন? ভাসা ভাসা কালোয়াতী গান মনে করলেও তো পারতেন। কিন্তু, না, রবীন্দ্র-রচনায় এমন-কি, তথাকথিত ভাঙা গানেও সর্বদাই এমন একটা বৈশিষ্ট্য আছে এবং থাকবার কথা যা তাকে প্রাচীন ও প্রচলিত সব গান থেকে বিশিষ্ট করেছে, যা সংগীত সম্পর্কে বিচার-বুদ্ধি হীন অথচ sensitive বালকেও বুঝতে পারে।

রাগালাপ ও রাগ রূপায়ণের ক্ষেত্রেও গায়কি শব্দটি ব্যবহৃত হয়ে থাকে, অপেক্ষাকৃত সীমাবদ্ধ অর্থে। টোড়ি রাগের কোমল গান্ধার সাধারণ কোমল গান্ধার অপেক্ষা এক শ্রুতি নিচু, ভীমপলশ্রী রাগের কোমল নিষাদ সাধারণ কোমল নিষাদ অপেক্ষা এক শ্রুতি উঁচু, ইত্যাদি— রাগ-রূপায়ণের এই-সকল গায়কি আয়ত্ত করার

১, ২ দ্রষ্টব্য: রবীন্দ্রসংগীতের ত্রিবেণী-সংগম, ইন্দিরাদেবী চৌধুরানী

জন্য উপযুক্ত গুরুর নিকটে শিক্ষা লাভ করা সম্পর্কে নির্দেশ আছে। প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখযোগ্য, জোগী (যোগিয়া) রাগের বর্ণনা-প্রসঙ্গে শ্রদ্ধেয় পণ্ডিত ওঙ্কারনাথ ঠাকুর লিখেছেন :

"ভৈরব মেঁ মধ্যম সে মীঁড় সে গান্ধার লেতে হুএ ঋষভ পর জিস গম্ভীরতা সে উতরতে হৈঁ ঔর জিস ভীষণতা সে উস ঋষভ কো আন্দোলন দিয়া জাতা হৈ, ভৈরব কী উস ভয়ানক ক্রিয়া কা ইসমেঁ সমুচা ত্যাগ হৈ। যদ্যপি ভৈরব কী ভীষণ স্বর-ক্রিয়া ঔর জোগী কী করুণ-কোমল ক্রিয়া দোনোঁ হী ধৈবত ঔর ঋষভ পর আধারিত হৈঁ, কিন্তু দোনোঁ রাগোঁ মেঁ ইন স্বরোঁ কা উচ্চার-ভেদ হী ভাব ভেদ কো খড়া করতে হৈঁ। ইসলিয়ে দোনোঁ কী ভিন্ন ভিন্ন স্বর-ক্রিয়াএঁ গুরুমুখ সে মুখোদ্‌গত করনে সে হী ভাবাভিব্যক্তি হো সকেগী। কিতাবোঁ সে কলা নহীঁ সীখী জাতী, য়হ ধ্যান রখা জাএ। জো স্বরোঁ কো জানতে হৈঁ, উনকী ভিন্ন-ভিন্ন ক্রিয়াওঁ সে উপজতে ভাবোঁ কো পহিচানতে হৈঁ, জো ভাবোঁ মেঁ উলঝ কর রস মেঁ সুলঝে হুএ হৈঁ বে ইসকো ভলী ভাঁতি সমঝ সকেঙ্গে॥"[১]

স্বররূপের এই বৈশিষ্ট্যকে যথাযথ রক্ষা করতে না পারলে রাগের ছাঁদ নষ্ট হয়ে যায়। রাগ-রূপায়ণের রীতি খর্ব হলে, সেই রূপভ্রষ্ট রাগ গানে প্রযুক্ত হলে গানের গায়কিকে প্রত্যক্ষভাবে ক্ষুণ্ণ করে। সেজন্য ভিন্ন-ভিন্ন স্বরক্রিয়া গুরুমুখ থেকে আয়ত্ত করার নির্দেশ দেওয়া হয়েছে। অবশ্য এটি গায়কির একটা দিক মাত্র।

গান কণ্ঠ থেকে কণ্ঠে প্রচারিত হওয়াই ভারতীয় সংগীতের ক্ষেত্রে চিরাচরিত। গান শেখার সঙ্গে সঙ্গে গায়কিও কণ্ঠ থেকে কণ্ঠে চলে আসে। এটা অস্বীকার করা চলে না। এজন্যই শিষ্যকে একাদিক্রমে বছরের পর বছর গুরুগৃহে থেকে সংগীত শিক্ষা করতে হত। সংগীত শিক্ষা বলতে কেবল মামুলিভাবে গান শেখা নয়, তার গায়কিও আয়ত্ত করা। গায়কি গানের কোনো-একটি বিশেষ শৈলী নয়, গায়কি হল কথা, সুর, ছন্দ, লয়, তথা ভাব, ভাষা, স্বর-প্রয়োগ, স্বর-ক্ষেপণ, অলংকরণ ইত্যাদির সমষ্টিগত সামগ্রিক রূপ, যা গানকে প্রাণবন্ত করে তোলে, যা বিষয়ভেদে ব্যক্তিবিশেষের সৃষ্টি এবং যার ধারা ব্যক্তি ও সমষ্টির অনুশীলনীয়। গায়কিহীন গান প্রাণহীন দেহের ন্যায়। গানের গায়কিকে লঙ্ঘন করলে, গান রসভ্রষ্ট ও ভাবভ্রষ্ট হতে বাধ্য। রবীন্দ্রসংগীত ও অন্যান্য বিশেষ ধারার বাংলা গানের ক্ষেত্রেও এ কথা স্মরণ রাখা অত্যাবশ্যক। সংগীতের সর্বশ্রেণীর ঐতিহ্যবাহী গানের সম্বন্ধেই এ কথা প্রযোজ্য।

১ পণ্ডিত ওঙ্কারনাথ ঠাকুর 'সংগীতাঞ্জলি'

গানে যা গায়কি সাহিত্যে তা স্টাইল এ কথা আমরা পূর্বেই বলেছি। যেমন বিশেষ স্টাইলের তেমনি বিশেষ গানের বিশেষ গায়কিরও বহু বিচার-বিশ্লেষণ করে বিবিধ লক্ষণ নির্দেশ করা যায় সন্দেহ নেই ; তবু মনে রাখতে হবে সকল বিচার-বিশ্লেষণের পরেও অবিশ্লেষণীয় কিছু থাকে, যা লোকোত্তর-প্রতিভাবান স্রষ্টার অখণ্ড ব্যক্তিত্বের ছাপ, সাহিত্যিক স্টাইলের বা সাংগীতিক গায়কির সারভূত— শ্রদ্ধা-সহকারে ও যত্নসহকারে সুদীর্ঘ অনুশীলনের দ্বারা গুরুশিষ্য-পরম্পরায় বাহিত হতে পারে— বোধশীলতার গুণে, অনুরাগের কারণে, অন্য কোনোক্রমে নয়। রবীন্দ্র-সংগীতশিক্ষার্থীদের এ কথাটি বিশেষভাবে মনে রাখলে ভালো হয়।[১]

সংগীতলিপি-লিখন ও শ্রুতিলিখন

সংগীতলিপি লিখন ও শ্রুতিলিখনের প্রণালী মোটামুটি একরূপ। সাধারণ ক্ষেত্রে পার্থক্য এই যে সংগীতলিপি-লিখনের বেলায় জানা গানের সুরকে লিপিবদ্ধ করতে হয়, আর সংগীতলিপি-শ্রুতিলিখনের বেলায় অজানা গানের সুর অন্যের কণ্ঠে শুনে ও সঙ্গে সঙ্গে আয়ত্ত করে লিপিবদ্ধ করা হয়। বলা আবশ্যক সংগীতলিপি লিখন অপেক্ষা সংগীতলিপি-শ্রুতিলিখন কঠিনতর, এবং সতর্ক না থাকলে উভয়েতেই অশুদ্ধি থেকে যাওয়ার সম্ভাবনা। সেজন্য নিম্নলিখিত নিয়মগুলি স্মরণ রাখা প্রয়োজন :

১. যে গানটি বা গানের যে-অংশের সংগীতলিপি করতে হবে প্রথমে তার কথার অংশ লিখে গানটি বা গানের অংশটি পুনঃপুনঃ গেয়ে কণ্ঠস্থ করে নেওয়া শ্রুতিলিখনের ক্ষেত্রে প্রয়োজন। একটি গানের প্রথম ছত্র দৃষ্টান্ত হিসাবে নেওয়া যাক। যথা— আধেক ঘুমে নয়ন চুমে স্বপন দিয়ে যায়।

১ লিটারারি স্টাইলের কোনো পাঠশালা যখন নেই, গায়কির ধারাবাহিকতা কেন থাকবে, এ প্রশ্ন অবশ্যই ওঠে না। কারণ সাহিত্য-রচনা ও সংগীত রচনা (বিশেষত যে জাতীয় রচনা আমাদের আলোচনাব বিষয়) উভয়ের সাদৃশ্য সর্বাঙ্গীণ নয়। সাহিত্য রচয়িতার স্বাক্ষর নিয়ে স্বপ্রতিষ্ঠ— অপেক্ষা কেবল নিরবধি কালের রসিক সমাজের, গান তেমন নয় ; সুরকার নিজে যদি-বা গান করেন এককালে, সর্বকালে সর্বদেশে তিনি থাকেন না— স্বভাবত অন্য অনেকের উপর ভার পড়ে মূলগানের পুনঃপুনঃ রূপায়ণের। সুরকারের অভাবে উৎকৃষ্ট গীতসৃষ্টি বা কম্পোজিশন কিছু লুপ্ত হতে দেওয়া যায় না। অর্থাৎ গায়ক পূর্বরচিত গানের সচেতন সসংজ্ঞ ধারকবাহক মাত্র, যেমন তিনি অচেতন অবোধ নন, তেমনি আবার স্রষ্টাও নন। মূল সুরকারের মনমেজাজের সঙ্গে মিলিয়ে তাঁকে নিজের মনের ও 'গাওনে'র তারগুলি নিখুঁতভাবে সুরে বেঁধে নিতে হয়— তারই নাম গায়কি।

২. গানটির ছন্দ অনুযায়ী তালের স্থানগুলি (ফাঁকের স্থানসহ) চিহ্নিত করা প্রয়োজন যথা—

| | | | | | | |

আধেক ঘুমে নয়ন চুমে স্বপন দিয়ে যায়

৩. উক্ত তালের স্থানগুলির মোট সংখ্যার সঙ্গে গানটির যে তাল সেই তালের মোট তালাঙ্ক-সংখ্যার অনুপাত ঠিক আছে কিনা গুণে স্থির করা প্রয়োজন। যেমন, এই গানটির তাল দাদ্‌রা। দাদ্‌রা তালে মোট তালাঙ্ক-সংখ্যা ২ (সম্ + ফাঁক)। প্রাপ্ত ঝোঁকের মোট সংখ্যা হল ৮। ৮ ÷ ২ = ৪, অর্থাৎ উল্লিখিত ছত্র দাদ্‌রা তালে চার ফেরতা বিশিষ্ট। তালাঙ্ক বসিয়েও এটা যাচাই করা যায়—

১´ ০ ১´ ০ ১´ ০ ১´ ০

| | | | | | | |

আধেক ঘুমে নয়ন চুমে স্বপন দিয়ে যায়

এ ক্ষেত্রে বিশেষভাবে মনে রাখা প্রয়োজন, প্রথমে সমের স্থানটি (১´) চিহ্নিত করে তদনুযায়ী অন্যান্য তালাঙ্ক বসাতে হয়।

৪. প্রাপ্ত ছন্দ ও তাল অনুযায়ী কথার অংশ বিন্যাস করা প্রয়োজন। হসন্ত অক্ষর ও অকারান্ত অক্ষরের প্রতি বিশেষ দৃষ্টি রাখতে হয়। সম-স্থানে অবশ্যই এক-একটি দণ্ড-চিহ্ন (I) বসবে। যেমন—

II[১] | I[২] | I

আ ধে ক ঘু মে ০ ন য় ন চু মে ০

I | I | I

স্ব প ন দি য়ে ০ যা ০ ০ ০ ০ য়্

৫. গানের প্রারম্ভিক স্বর স্থির করা অত্যাবশ্যক। কারণ প্রারম্ভিক স্বর ঠিকভাবে স্থিরীকৃত না হলে সমস্ত সংগীতলিপির স্বরবিন্যাস ভুল হবে। আলোচ্য 'আধেক ঘুমে নয়ন চুমে' গানের প্রারম্ভিক স্বর শুদ্ধ নিষাদ।

৬. প্রারম্ভিক স্বর স্থির করে তদনুযায়ী প্রয়োজনীয় অংশের সংগীতলিপি করতে হয়। যথা—

১ স্থায়ীর প্রথম ছত্র বলে সূচনাতে যুগল দণ্ড (II) চিহ্ন ব্যবহৃত হয়েছে।

২ দাদ্‌রা অথবা একতাল, কাহার্‌বা অথবা ত্রিতাল ইত্যাদি সম্বন্ধে গানে ব্যবহৃত তালের ছন্দ ও লয় যাচাই করে স্থির করতে হয়।

II না র্সা র্গা | র্রা র্সা -া I না র্সা র্রা | র্সা না -া I
আ ধে ক মু খে ০ ন য় ন চু মে ০
I ধা না না | না না -া I ধা -পা -া | -মা -া -া I
স্ব প ন দি য়ে ০ যা ০ ০ ০ ০ য়্

৭. আকারমাত্রিক স্বরলিপি পদ্ধতি অনুযায়ী চিহ্নাবলী ঠিকভাবে ব্যবহার করা হয়েছে কিনা দেখে নেওয়া প্রয়োজন।

৮. যে সংগীতলিপি করা হল তা কণ্ঠে গীত গানের সুর অনুসারে হয়েছে কিনা গেয়ে বিচার করা আবশ্যক।

সংগীত-সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের উক্তি

কোনো প্রতিভাবান স্রষ্টার সৃষ্টির মূল্য ঠিকভাবে নিরূপণ করতে হলে তাঁর চিন্তাধারা ও কর্মধারার মূল-সূত্রগুলি সম্বন্ধে অবহিত হওয়া প্রয়োজন। তা না হলে যথার্থ মূল্যায়ন সম্ভবপর হয় না। রবীন্দ্রসংগীতের ক্ষেত্রে এ কথা বিশেষভাবে স্মরণ করার প্রয়োজন আছে। রবীন্দ্রনাথ ভারতীয় সংগীতের মৌলিক তত্ত্ব ও উদ্দেশ্যের প্রতি কিরূপ শ্রদ্ধাশীল ছিলেন, সংগীতে পরবর্তীকালে অনুপ্রবিষ্ট বাহুল্যাদির কিরূপ সমালোচনা করেছেন, তুলনামূলকভাবে য়ুরোপীয় সংগীতকে তিনি কী চক্ষে দেখতেন, বাংলাদেশের ঐতিহ্যবাহী গান সম্বন্ধে তাঁর কী ধারণা ছিল, বাংলাদেশের ভাবী কালের সংগীতের আদর্শ ও অনুষঙ্গ সম্পর্কে তিনি কী ইঙ্গিত করেছেন, শ্রোতার মনস্তত্ত্ব সম্বন্ধে তাঁর বিচার-বিশ্লেষণ কিপ্রকার, এ-সব বিষয়ে স্পষ্ট ধারণা না থাকলে রবীন্দ্রসংগীতের মূলসূত্রগুলি ধরা সম্ভবপর হয় না; ফলে বিচার-বিশ্লেষণে ত্রুটির সম্ভাবনা থেকে যায়। এই পরিপ্রেক্ষিতে যথাসম্ভব ভাবের ঐক্যসূত্র রক্ষা করে রবীন্দ্রনাথের বিভিন্ন রচনা থেকে সংগীতের উল্লিখিত বিষয়াদি সম্বন্ধে তাঁর অভিমত সংকলন করা হল। তার মধ্যে কতক অংশ বর্তমান গ্রন্থে পূর্বে প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখ করা হলেও ভাবগ্রহণের সুবিধার জন্য প্রাসঙ্গিক অংশ পুনরায় একত্রে দেওয়া গেল। সংকলিত উদ্ধৃতিগুলি রবীন্দ্রনাথের নানা সময়ের নানা প্রবন্ধ, পুস্তক ও পত্র থেকে গৃহীত।

১. আমাদের সংগীত যখন জীবন্ত ছিল, তখন ভাবের প্রতি যেরূপ মনোযোগ দেওয়া হইত সেরূপ মনোযোগ আর কোনো দেশের সংগীতে দেওয়া হয় কি না

সন্দেহ। আমাদের দেশে যখন বিভিন্ন ঋতু ও বিভিন্ন সময়ের ভাবের সহিত মিলাইয়া বিভিন্ন রাগরাগিণী রচনা করা হইত, যখন আমাদের রাগরাগিণীর বিভিন্ন ভাবব্যঞ্জক চিত্র পর্যন্ত ছিল, তখন স্পষ্টই বুঝা যাইতেছে যে, আমাদের দেশে রাগরাগিণী ভাবের সেবাতেই নিযুক্ত ছিল।…

মনে করুন, পূরবীতেই বা কেন সন্ধ্যাকাল মনে আসে আর ভৈঁরোতেই বা কেন প্রভাত মনে আসে? পূরবীতেও কোমল সুরের বাহুল্য, ভৈঁরোতেও কোমল সুরের বাহুল্য, তবে উভয়েতে বিভিন্ন ফল উৎপন্ন করে কেন? তাহা কি কেবলমাত্র প্রাচীন সংস্কার হইতে হয়? তাহা নহে। তাহার গূঢ় কারণ বিদ্যমান আছে। প্রথমত প্রভাতের রাগিণী ও সন্ধ্যার রাগিণী উভয়েতেই কোমল সুরের আবশ্যক। প্রভাত যেমন অতি ধীরে ধীরে, অতি ক্রমশ নয়ন উন্মীলিত করে, সন্ধ্যা তেমনি অতি ধীরে ধীরে অতি ক্রমশ নয়ন নিমীলিত করে। অতএব কোমল সুরগুলির, অর্থাৎ যে সুরের মধ্যে ব্যবধান অতি অল্প, যে সুরগুলি অতি ধীরে ধীরে অতি অলক্ষিত ভাবে পরস্পর পরস্পরের উপর মিলাইয়া যায়, সন্ধ্যা ও প্রভাতের রাগিণীতে সেই সুরের অধিক আবশ্যক। তবে প্রভাতে ও সন্ধ্যায় কী কী বিষয়ে প্রভেদ থাকা উচিত? না, একটাতে সুরের ক্রমশ উত্তরোত্তর বিকাশ, আর-একটাতে অতি ধীরে ধীরে ক্রমশ নিমীলন হইয়া আসা আবশ্যক। ভৈঁরোতে ও পূরবীতে সেই বিভিন্নতা রক্ষিত হইয়াছে, এইজন্যই প্রভাত ও সন্ধ্যা উক্ত দুই রাগিণীতে মূর্তিমান।

২. ভারতবর্ষের যেমন বাধাহীন পরিষ্কার আকাশ, বহুদূরবিস্তৃত সমতলভূমি আছে, এমন য়ুরোপের কোথাও আছে কি না সন্দেহ। এইজন্যে আমাদের জাতি যেন বৃহৎ পৃথিবীর সেই অসীম বৈরাগ্য আবিষ্কার করতে পেরেছে। এইজন্যে আমাদের পূরবীতে কিম্বা টোড়ীতে সমস্ত বিশাল জগতের অন্তরের হাহা-ধ্বনি যেন ব্যক্ত করছে, কারও ঘরের কথা নয়। পৃথিবীর একটা অংশ আছে যেটা কর্মপটু, স্নেহশীল, সীমাবদ্ধ, তার ভাবটা আমাদের মনে তেমন প্রভাব বিস্তার করবার অবসর পায় নি। পৃথিবীর যে ভাবটা নির্জন, বিরল, অসীম, সেই আমাদের উদাসীন করে দিয়েছে। তাই সেতারে যখন ভৈরবীর মীড় টানে আমাদের ভারতবর্ষীয় হৃদয়ে একটা টান পড়ে।

৩. বাংলা দেশে আধুনিক যুগের যখন সবে আরম্ভকাল তখন আমি জন্মেছি। পুরাতন যুগের আলো তখন ম্লান হয়ে আসছে কিন্তু একেবারে বিলীন হয় নি।… দেখেছি তখনকার বিশিষ্ট পরিবারে সংগীতবিদ্যার অধিকার বৈদগ্ধ্যের প্রমাণ বলে

গণ্য হত। বর্তমান সমাজে ইংরেজি রচনায় বানান বা ব্যাকরণের স্খলনকে যেমন আমরা অশিক্ষার লজ্জাকর পরিচয় বলে চমকে উঠি, তেমনি হত যদি দেখা যেত সম্মানী পরিবারের কেউ গান শোনবার সময় শমে মাথা-নাড়ায় ভুল করেছে, কিম্বা ওস্তাদকে রাগরাগিণী ফরমাসের বেলায় রীত রক্ষা করে নি। তাতে যেন বংশ-মর্যাদায় দাগ পড়ত। সৌভাগ্যক্রমে তখনো আমাদের সংগীত-রাজ্যে বক্স্‌-হারমোনিয়মের মহামারী কলুষিত করে নি হাওয়াকে। তম্বূরার তারে নিজের হাতে সুর বেঁধে সেটাকে কাঁধে হেলিয়ে আলাপের ভূমিকা দিয়ে যখন বড়ো বড়ো গীতরচয়িতার ধ্রুপদ গানে গায়ক নিস্তব্ধ সভা মুখরিত করতেন। সেই ছবির সুগম্ভীর রূপ আজও আমার মনে উজ্জ্বল আছে।

৪. ভারতবর্ষে বহুযুগের সৃষ্টি করা যে সংগীতের মহাদেশ, তাকে অস্বীকার করলে দাঁড়াব কোথায়? পশ্চিম মহাদেশেও বাসযোগ্য স্থান নিশ্চিত আছে, কিন্তু সেখানে ভাড়াটে বাড়ির ভাড়া জোগাব কোথা থেকে? বাংলা দেশে আমার নামে অনেক প্রবাদ প্রচলিত, তারই অন্তর্গত একটি জনশ্রুতি আছে যে আমি হিন্দুস্থানী গান জানি নে বুঝি নে। আমার আদিযুগের রচিত গানে হিন্দুস্থানী ধ্রুবপদ্ধতির রাগরাগিণীর সাক্ষীদল অতি বিশুদ্ধ প্রমাণসহ দূর ভাবীশতাব্দীর প্রত্নতাত্ত্বিকদের নিদারুণ বাক্‌-বিতণ্ডার জন্য অপেক্ষা করে আছে। ইচ্ছা করলেও সেই সংগীতকে আমি প্রত্যাখ্যান করতে পারি নে; সেই সংগীত থেকেই আমি প্রেরণা লাভ করি এ কথা যারা জানে না তারাই হিন্দুস্থানী সংগীত জানে না।···

আমরা বাল্যকালে ধ্রুপদ গান শুনতে অভ্যস্ত, তার আভিজাত্য বৃহৎ সীমার মধ্যে আপন মর্যাদা রক্ষা করে। এই ধ্রুপদ গানে আমরা দুটো জিনিস পেয়েছি— এক দিকে তার বিপুল গভীরতা, আর-এক দিকে তার আত্মদমন, সুসংগতির মধ্যে আপন ওজন রক্ষা করা। এই ধ্রুপদের সৃষ্টি আগেকার চেয়ে আরও বিস্তীর্ণ হোক, আরও বহুকক্ষবিশিষ্ট হোক, তার ভিত্তিসীমার মধ্যে বহুবৈচিত্র্য ঘটুক, তা হলে সংগীতে আমাদের প্রতিভা বিশ্ববিজয়ী হবে।

৫. আমার মনে যে সুর জমে ছিল সে সুর যখন প্রকাশিত হতে চাইলে তখন কথার সঙ্গে গলাগলি করে সে দেখা দিল। ছেলেবেলা থেকে গানের প্রতি আমার নিবিড় ভালোবাসা যখন আপনাকে ব্যক্ত করতে গেল তখন অবিমিশ্র সংগীতের রূপ সে রচনা করলে না, সংগীতকে কাব্যের সঙ্গে মিলিয়ে দিলে, কোন্‌টা বড়ো কোন্‌টা ছোটো বোঝা গেল না।

আকাশে মেঘের মধ্যে বাষ্পাকারে যে জলের সঞ্চয় হয়, বিশুদ্ধ জলধারা-

বর্ষণেই তার প্রকাশ। গাছের ভিতর যে রস গোপনে সঞ্চিত হতে থাকে, তার প্রকাশ পাতার সঙ্গে ফুলের সঙ্গে মিশ্রিত হয়ে। সংগীতেরও এইরকম দুই ভাবের প্রকাশ। এক হচ্ছে বিশুদ্ধ সংগীত আকারে, আর হচ্ছে কাব্যের সঙ্গে মিশ্রিত হয়ে। মানুষের মধ্যে প্রকৃতিভেদ আছে, সেই ভেদ অনুসারে সংগীতের এই দুই রকমের অভিব্যক্তি হয়। তার প্রমাণ দেখা যায় হিন্দুস্থানে আর বাংলা দেশে। কোনো সন্দেহ নেই যে, বাংলা দেশে সংগীত কবিতার অনুচর না হোক, সহচর বটে। কিন্তু পশ্চিম হিন্দুস্থানে সে স্বরাজে প্রতিষ্ঠিত ; বাণী তার 'ছায়েবানুগতা'।

সংগীত যেখানে আপন স্বাতন্ত্র্যে বিরাজ করে সেখানে তার নিয়ম-সংযমের যে শুচিতা প্রকাশ পায়, বাণীর সহযোগে গানরূপে তার সেই শুচিতা তেমন করে বাঁচিয়ে চলা যায় না বটে, কিন্তু পরম্পরাগত সংগীত-রীতিকে আয়ত্ত করলে তবেই নিয়মের ব্যত্যয়-সাধনে যথার্থ অধিকার জন্মে। কবিতাতেও ছন্দের রীতি আছে— সে রীতি কোনো বড়ো কবি নিখুঁতভাবে সাবধানে বাঁচিয়ে চলবার চেষ্টা করেন না— অর্থাৎ তাঁরা নিয়মের উপরেও কর্তৃত্ব করেন— কিন্তু সেই কর্তৃত্ব করতে গেলেও নিয়মকে স্বীকার করা চাই। স্বাতন্ত্র্য যেখানে উচ্ছৃঙ্খলতা সেখানে কলাবিদ্যার স্থান নেই। এইজন্য নিজের সৃজনশক্তিকে ছাড়া দিতে গেলেই, শিক্ষা ও সংযম শক্তির বেশি দরকার হয়।

৬ য়ুরোপের প্রত্যেক গানে আছে বিশেষ ব্যক্তিত্ব, সে আপনার মধ্যে প্রধানত আত্মমর্যাদাই প্রকাশ করে। ভারতে প্রত্যেক গান একটি বিশেষ জাতীয়, সে আপনার মধ্যে প্রধানত জাতিমর্যাদাই প্রকাশ করে। য়ুরোপীয় ওস্তাদকে সাবধানে গানের ব্যক্তিত্ব বজায় রেখে চলতে হয়। আমাদের দেশের গানে ব্যক্তিত্ব আছে, কেবল সে কোন্ জাতি তাই সন্তোষজনকরূপে প্রমাণ করবার জন্যে। য়ুরোপে গান সম্বন্ধে যে কর্তৃত্ব গান-রচয়িতার, আমাদের দেশে তাই দুজনে বখ্‌রা করে নিয়েছে, গানওয়ালা এবং গাইনেওয়ালা। যেখানে কর্তৃত্বের এমন জুড়ি হাঁকানো হয় সেখানে রাস্তাটা চওড়া হওয়া চাই। গানের সেই চওড়া রাস্তার নাম রাগরাগিণী। সেটা গানকর্তার প্রাইভেট রাস্তা নয়, সেখানে ট্রেস্‌পাসের আইন খাটে না।

এক হিসাবে এ বিধিটা ভালোই। যে মানুষ গান বাঁধবে আর যে মানুষ গান গাইবে দুজনেই যদি সৃষ্টিকর্তা হয় তবে তো রসের গঙ্গা-যমুনা-সংগম। যে গান গাওয়া হচ্ছে সেটা যে কেবল আবৃত্তি নয়, সে যে তখন-তখনি জীবন-উৎস হতে তাজা উঠছে এটা অনুভব করলে শ্রোতার আনন্দ অক্লান্ত অম্লান হয়ে থাকে। কিন্তু

মুশকিল এই যে, সৃষ্টি করবার ক্ষমতা জগতে বিরল। যাদের শক্তি আছে তারা গান বাঁধে, আর যাদের শিক্ষা আছে তারা গান গায়, সাধারণত এরা দুই জাতের মানুষ। দৈবাৎ এদের জোড় মেলে, কিন্তু সর্বদা মেলে না। ফলে দাঁড়ায় এই যে, কলাকৌশলের কলা অংশটা থাকে গানকর্তার ভাগে, আর ওস্তাদের ভাগে পড়ে কৌশল অংশটা। কৌশল জিনিসটা খাদ হিসাবেই চলে, সোনা হিসাবে নয়। কিন্তু ওস্তাদের হাতে খাদের মিশল বাড়তেই থাকে। কেননা, ওস্তাদ মানুষটাই মাঝারি, এবং মাঝারির প্রভুত্বই জগতে সব চেয়ে বড়ো দুর্ঘটনা। এইজন্যে ভারতের বৈঠকী সংগীত কালক্রমে সুরসভা ছেড়ে অসুরের কুস্তির আখড়ায় নেমেছে। সেখানে তান-মান-লয়ে তাণ্ডবটাই প্রবল হয়ে ওঠে, আসল গানটা ঝাপসা হয়ে থাকে।...

আমার বোধ হয় য়ুরোপীয় সংগীত রচনাতেও সুরগুলি রচয়িতার মনে এক-একটা দল বেঁধে দেখা দেয়। এক-একটি গাছ কতকগুলি জীবকোষের সমবায়। প্রত্যেক কোষ অনেকগুলি পরমাণুর সম্মিলনে। কিন্তু পরমাণু দিয়ে গাছের বিচার হয় না, কেননা, তারা বিশ্বের সামগ্রী, এই কোষগুলিই গাছের। তেমনি জৈব রসায়নে কয়েকটি সুর বিশেষভাবে মিলিত হলে তারাই গানের জীবকোষ হয়ে ওঠে। এই-সব দানাবাঁধা সুরগুলিকে নানা আকারে সাজিয়ে রচয়িতা গান বাঁধেন। তাই য়ুরোপীয় গান শুনতে শুনতে যখন অভ্যাস হয়ে আসে তখন তার স্বর-সংস্থানের কোষ-গঠনের চেহারাটা দেখতে পাওয়া সহজ হয়। এই স্বর-সংস্থানটা রূঢ়ী নয়, এ যৌগিক। তবেই দেখা যাচ্ছে, সকল দেশের গানেই আপনিই কতকগুলি সুরের ঠাট তৈরি হয়ে ওঠে। সেই ঠাটগুলিকে নিয়েই গান তৈরি করতে হয়।

এই ঠাটগুলির আয়তনের উপরই গান-রচয়িতার স্বাধীনতা নির্ভর করে। রাজমিস্ত্রী ইট সাজিয়ে ইমারত তৈরি করে। কিন্তু তার হাতে ইট না দিয়ে যদি এক-একটা আস্ত তৈরি দেয়াল কিম্বা মহল দেওয়া যেত তবে ইমারত গড়ায় তার নিজের বাহাদুরি তেমন বেশি থাকত না। সুরের ঠাটগুলি ইটের মতো হলেই তাদের দিয়ে ব্যক্তিগত বিশেষত্ব প্রকাশ করা যায়, দেয়াল কিম্বা আস্ত মহলের মতো হলেই তাদের দিয়ে জাতিগত সাধারণতাই প্রকাশ করা যায়। আমাদের দেশের গানের ঠাট এক-একটা বড়ো বড়ো ফালি. তাকেই বলে রাগিণী।

৭. কোনো একটা বিশেষ উদ্দীপনা— যেমন যুদ্ধের সময় সৈনিকদের মনকে রণোৎসাহে উত্তেজিত করা— আমাদের সংগীতের ব্যবহারে দেখা যায় না। তার বেলায় তুরী ভেরী দামামা শঙ্খ প্রভৃতির সহযোগে একটা তুমুল কোলাহলের

ব্যবস্থা। কেননা, আমাদের সংগীত জিনিসটাই ভূমার সুর; তার বৈরাগ্য, তার শান্তি, তার গম্ভীরতা সমস্ত সংকীর্ণ উত্তেজনাকে নষ্ট করে দেবার জন্যেই। এই একই কারণে হাস্যরস আমাদের সংগীতের আপন জিনিস নয়। কেননা, বিকৃতিকে নিয়েই বিদ্রূপ। প্রকৃতির ত্রুটিই এই বিকৃতি, সুতরাং তা বৃহতের বিরুদ্ধে। শান্ত হাস্য বিশ্বব্যাপী কিন্তু অট্টহাস্য নয়। সমগ্রের সঙ্গে অসামঞ্জস্যই পরিহাসের ভিত্তি। এইজন্যই আমাদের আধুনিক উত্তেজনার গান কিম্বা হাসির গান স্বভাবতই বিলিতি ছাঁদের হয়ে পড়ে।

বিলিতির সঙ্গে এই দিশি গানের ছাঁদের তফাতটা কোন্‌খানে? প্রধান তফাত সেই অতিসূক্ষ্ম সুরগুলি নিয়ে যাকে বলে শ্রুতি। এই শ্রুতি আমাদের গানের সূক্ষ্ম স্নায়ুতন্ত্র। এরই যোগে এক সুর কেবল যে আর-এক সুরের পাশাপাশি থাকে তা নয়, তাদের মধ্যে নাড়ির সম্বন্ধে ঘটে। এই নাড়ির সম্বন্ধ ছিন্ন করলে রাগরাগিণী যদি বা টেঁকে তাদের ছাঁদটা বদল হয়ে যায়। কিছুকাল পূর্বে কন্সর্টের প্রচলন ছিল, তার গৎগুলি তার প্রমাণ। এই গতের সুরগুলি কাটা-কাটা নৃত্য করতে থাকে, কিন্তু তাদের মধ্যে সেই বেদনার সম্বন্ধ থাকে না যা নিয়ে সংগীতের গভীরতা। এই-সব কাটা সুরগুলিকে নিয়ে নানা প্রকারে খেলানো যায়— উত্তেজনা বলো, উল্লাস বলো, নানা ভাবে তাদের ব্যবহার করা যেতে পারে। কিন্তু যেখানে রাগরাগিণী আপনার সুসম্পূর্ণতার গাম্ভীর্যে নির্বিকারভাবে বিরাজ করছে সেখানে এরা লজ্জিত।

৮. আলাপের উপাদানরূপে আছে বিশেষ রাগরাগিণী, সেগুলি গানের সীমার দ্বারা পূর্ব হতেই কোনো রচয়িতার হাতে নির্দিষ্ট রূপ পায় নি। আলাপে গায়ক আপন শক্তি ও রুচি অনুসারে তাদের রূপ দিতে দিতে চলেন। এ স্থলে অত্যন্ত সহজ কথাটা এই, যিনি পারলেন রূপ দিতে তাঁকে আর্টিস্ট হিসাবে বলব ধন্য, যিনি পারলেন না, কেবল উপাদানটিকে নিয়ে তুলো ধুনতে লাগলেন, তাঁকে গীতবিদ্যা-বিশারদ বলতে পারি কিন্তু আর্টিস্ট বলতে পারি নে— অর্থাৎ তাঁকে ওস্তাদ বলতে পারি কিন্তু কালোয়াৎ বলতে পারব না। কালোয়াৎ অর্থাৎ কলাবৎ। কলা শব্দের মধ্যেই আছে সীমাবদ্ধতার তত্ত্ব, সেই সীমা যেটা রূপেরই সীমা। সেই সীমা রূপের আপন আন্তরিক তাগিদেই অপরিহার্য; প্রদর্শনীতে সীমা অপরিহার্য নয়, সেটা কেবলমাত্র বাহিরের স্থানাভাব বা সময়াভাব -বশতই ঘটে।··· জগতে কলাবৎ 'কোটিকে গুটিক মেলে', বলবতের প্রাদুর্ভাব অপরিমিত। বহুসংখ্যক ফুল নিয়ে তোড়া বাঁধাও যায়, আর তা নিয়ে দশ-পনেরোটা ঝুড়ি বোঝাই করাও চলে। তোড়া বাঁধতে গেলে তার সাজাই বাছাই আছে, বাদ দিতে হয় তার বিস্তর। তোড়ার

খাতিরে ফুল বাদ দিতে গেলে যারা হাঁ হাঁ করে ওঠে ভগবানের কাছে তাদের পরিত্রাণ প্রার্থনা করি।

৯. এ কথা স্বীকার করিতেই হইবে, তান জিনিসটা একটা নিয়মহীন উচ্ছৃঙ্খলতা নহে; তাহার মধ্যে তাল-মান-লয় রহিয়াছে; তাহার মধ্যে স্বরবিন্যাসের অতি কঠিন নিয়ম আছে; সেই নিয়মের মূলে স্বরতত্ত্বের গণিতশাস্ত্রসম্মত একটা দুরূহ বৈজ্ঞানিক তত্ত্ব আছে; শুধু তাই নয়, যে কণ্ঠ বা বাদ্যযন্ত্রকে আশ্রয় করিয়া এই তান চলিতেছে তাহারও নিয়মের শেষ নাই; সেই নিয়মগুলি কার্যকারণের বিশ্বব্যাপী শৃঙ্খলকে আশ্রয় করিয়া কোন্ অসীমের মধ্যে যে চলিয়া গিয়াছে তাহার কেহ কিনারা পায় না। অতএব বাহিরের দিক হইতে যদি কেহ বলে এই তানগুলি অন্তহীন নিয়মশৃঙ্খলকে আশ্রয় করিয়াই বিস্তীর্ণ হইতেছে তবে সে একরকম করিয়া বলা যায় সন্দেহ নাই কিন্তু তাহাতেও আসল কথাটি বাদ পড়িয়া যায়। মূলের কথাটি এই যে, গায়কের চিত্ত হইতে গানের আনন্দই বিচিত্র তানের মধ্যে প্রসারিত হইতেছে। যেখানে সেই আনন্দ দুর্বল, শক্তিও সেখানে ক্ষীণ।

গানের এই তানগুলি গানের আনন্দ হইতে যেমন নানা ধারায় উৎসারিত হইতে থাকে, তেমনি তাহারা সেই আনন্দের মধ্যেই ফিরিয়া আসে। বস্তুত এই তানগুলি বাহিরে ছোটে কিন্তু গানের ভিতরকারই আনন্দকে তাহারা ভরিয়া তোলে। তাহারা মূল হইতে বাহির হইতে থাকে, কিন্তু তাহাতে মূলের ক্ষয় না, মূলের মূল্য বাড়িয়াই উঠে।

কিন্তু যদি আনন্দের সঙ্গে তানের যোগ বিচ্ছিন্ন হইযা যায় তাহা হইলে উল্টাই হয়। তাহা হইলে তানের দ্বারা গান কেবল দুর্বল হইতেই থাকে। সে তানে নিয়ম যতই জটিল ও বিশুদ্ধ থাক্-না কেন গানকে সে কিছুতেই রস দেয় না, তাহা হইতে সে কেবল হরণ করিয়াই চলে।

যে গায়ক আপনার মধ্যে এই গানের মূল আনন্দে গিয়া পৌঁছিয়াছে গান সম্বন্ধে সে মুক্তিলাভ করিয়াছে। সে সমাপ্তিতে পৌঁছিয়াছে। তখন তাহার গলায় যে তান খেলে তাহার মধ্যে আর চিন্তা নাই, চেষ্টা নাই, ভয় নাই। যাহা দুঃসাধ্য তাহা আপনি ঘটিতে থাকে। তাহাকে আর নিয়মের অনুসরণ করিতে হয় না, নিয়ম আপনি তাহার অনুগত হইয়া চলে। তানসেন আপনার মধ্যে সেই গানের আনন্দলোকটিকে পাইয়াছিলেন। ইহাই ঐশ্বর্যলোক; এখানে অভাব পূরণ হইতেছে, ভিক্ষা করিয়া নয়, হরণ করিয়া নয়, আপনারই ভিতর হইতে। তানসেন সেই জায়গায় আসিয়া গান সম্বন্ধে মুক্তিলাভ করিয়াছিলেন। মুক্তিলাভ করিয়াছিলেন বলিতে এ কথা

বুঝায় না যে, তাঁহার গানে তাহার পর হইতে নিয়মের বন্ধন আর ছিল না— তাহা সম্পূর্ণই ছিল, তাহার লেশমাত্র ত্রুটি ছিল না, কিন্তু তিনি সমস্ত নিয়মের মূলে আপনার অধিকার স্থাপন করিয়াছিলেন বলিয়া নিয়মের প্রভু হইয়া বসিয়াছিলেন— তিনি 'এক'কে পাইয়াছিলেন বলিয়া অসংখ্য 'বহু' আপনি তাঁহার কাছে ধরা দিয়াছিল। এই আনন্দ-লোকটিকে আবিষ্কার করিতে পারিলেই কাব্য সম্বন্ধে কবি, কর্ম সম্বন্ধে কর্মী মুক্তিলাভ করে। কবির কাব্য কর্মীর কর্ম তখন স্বাভাবিক হইয়া যায়।

১০. …আর্টের প্রধান তত্ত্ব তার পরিমিতি। কেননা রূপকে সুব্যক্ত করাই তার কাজ। বিহিত সীমার দ্বারা রূপ সত্য হয়, সেই সীমা ছাড়িয়ে অতিকৃতিই বিকৃতি। মানুষের নাক যদি আপন মর্যাদা পেরিয়ে হাতির শুঁড় হওয়ার দিকে এগোতে থাকে, তার ঘাড়টা যদি জিরাফের সঙ্গে পাল্লা দেবার জন্য মরিয়া হয়ে মেতে ওঠে, তা হলে সেই আতিশয্যে বস্তুগৌরব বাড়ে, রূপগৌরব বাড়ে না। সাধারণত আমাদের সংগীতের আসরে এই অতিকায় আতিশয্য মত্ত করীর মতো নামে পদ্মবনে। তার তানগুলো অনেক স্থলে সামান্য একটু-আধটু হেরফের করা পুনঃপুনঃ পুনরাবৃত্তি মাত্র। তাতে স্তূপ বাড়ে, রূপ নষ্ট হয়, তন্বী রূপসীকে হাজার পাকে জড়িয়ে ঘাঘরা এবং ওড়না পরানোর মতো। সেই ওড়না বহুমূল্য হতে পারে, তবু রূপকে অতিক্রম করবার স্পর্ধা তাকে মানায় না।… গান যে বানায় আর গান যে করে, উভয়ের মধ্যে যদি-বা দরদের যোগ থাকে তবু সৃষ্টিশক্তির সাম্য থাকা সচরাচর সম্ভবপর নয়। বিধাতা তাঁর জীবসৃষ্টিতে নিজে যদি কঙ্কালের কাঠামোটুকু খাড়া করেই ছুটি নিতেন, যার-তার উপর ভার থাকত সেই কঙ্কালে যত খুশি মেদ-মাংস চড়াবার, নিশ্চয়ই তাতে অনাসৃষ্টি ঘটত। অথচ আমাদের দেশে গায়ক কথায় কথায় রচয়িতার অধিকার নিয়ে থাকে, তখন সে সৃষ্টিকর্তার কাঁধের উপর চড়ে ব্যায়ামকর্তার বাহাদুরি প্রচার করে। উত্তরে কেউ বলতে পারেন, ভালো তো লাগে। কিন্তু পেটুকের ভালো লাগা আর রসিকের ভালো লাগা এক নয়। কী ভালো লাগে তাই নিয়ে তর্ক। যে ময়রা রসগোল্লা তৈরি করে মিষ্টান্নের সঙ্গে যথাপরিমিত রস সে জুগিয়ে দেয়। পরিবেশনকর্তা মিষ্টান্ন গড়তে পারে না, কিন্তু দেদার চিনির রস ঢেলে দেওয়া তার পক্ষে সহজ। সেই চিনির রস ভালো লাগে অনেকের, তা হোক গে, তবুও সেই ভালো লাগাতেই আর্টের যথার্থ যাচাই নয়।

১১. বাংলার বিশেষত্বটি যে কী, তার দৃষ্টান্ত পাওয়া যায় আমাদের কীর্তনে। সেখানে আমরা যা আনন্দ পাই সে তো অবিমিশ্র সংগীতের আনন্দ নয়। তার সঙ্গে কাব্যরসের আনন্দ একত্র হয়ে মিলিত।

কীর্তনে সুরও অবশ্য কম নয় ; তার মধ্যে কারুনিয়মের জটিলতাও যথেষ্ট আছে। কিন্তু তা সত্ত্বেও কীর্তনের মুখ্য আবেদনটি হচ্ছে তার ভাবের, সুর তারই সহায় মাত্র। এ কথাটা আরও স্পষ্ট বোঝা যায় যদি কীর্তনের প্রাণ অর্থাৎ আখর কী বস্তু সেটা একটু ভেবে দেখা যায়। সেটা শুধু কথার তান নয় কি ? হিন্দুস্থানী সংগীতে আমরা সুরের তান শুনে মুগ্ধ হই ; সংগীতের সুরবৈচিত্র্য তানালাপে কেমন মূর্ত হয়ে উঠতে পারে সেইটেই উপভোগ করি, নয় কি ? কিন্তু কীর্তনে আমরা পদাবলীর মর্মগত ভাবরসটিকেই নানা আখরের মধ্য দিয়ে বিশেষ করে নিবিড়ভাবে গ্রহণ করি। এই আখর অর্থাৎ বাক্যের তান অগ্নিচক্র থেকে স্ফুলিঙ্গের মতো কাব্যের নির্দিষ্ট পরিধি অতিক্রম করে বর্ষিত হতে থাকে, সেই বেগবান অগ্নিচক্রটি হচ্ছে সংগীত-সম্মিলিত কাব্য। সংগীতই তাকে সেই আবেগবেগের তীব্রতা দিয়েছে যাতে করে করে নূতন নূতন আখর তা থেকে ছিটিয়ে পড়তে পারে। গীতহীন কাব্য যেখানে স্তব্ধ থাকে সেখানে আখর চলে না। বিদ্যাপতি-পাঠকালে পাঠক তাতে নূতন বাক্য যোজনা করলে ফৌজদারি চলে, কারণ পাঠক তো বিদ্যাপতি নয়। কিন্তু ছন্দোবদ্ধ বিশুদ্ধ কাব্যের আদর্শে আখরে যে দৈন্য অনিবার্য, কীর্তনের সুরের ঐশ্বর্য সেটাকে পূরণ করে দেয় বলেই তাতে করে রসের সহায়তা করে। অতএব দেখা যাচ্ছে কীর্তনে সুরে-বাক্যে অর্ধনারীশ্বর যোগ হয়েছে। যোগের এই দুই অঙ্গের মধ্যে কে বড়ো কে ছোটো সে বিচারের চেষ্টা করা উচিত নয়। উভয়ের যোগে যে সৌন্দর্য সম্পূর্ণতা লাভ করেছে উভয়কে বিচ্ছিন্ন করে দিলে সেই সৌন্দর্যকেই হারাতে হবে। জলের থেকে অক্সিজেনকেই নিই বা হাইড্রোজেনই নিই তাতে জলটাই যায় মারা। বাংলা পদগান জলের মতো যৌগিক সৃষ্টি— দুইয়ে মিলে তবে অখণ্ড। হিন্দুস্থানী গান রূঢ়িক, তা একাই বিশুদ্ধ। সৃষ্টি ব্যাপারে রূঢ়িক শ্রেষ্ঠ না যৌগিক শ্রেষ্ঠ এ তর্কের কোনো অর্থ নেই। ভালো যা তা ভালো বলেই ভালো— রূঢ়িক বলেও না, যৌগিক বলেও না।

১২. গানের উপযুক্ত সমজদার বলে, বাজে রস দিয়া গানের বাজে গৌরব বাড়াইয়ো না ; আমাকে শুকনো মাল দাও, তবেই আমি ঠিক ওজনটি পাইব, আমি খুশি হইয়া ঠিক দামটি চুকাইয়া দিব। বাহিরের বাজে মিষ্টতায় আসল জিনিসের মূল্য নামাইয়া দেয়।

যাহা সহজেই মিষ্ট তাহাতে অতি শীঘ্র মনের আলস্য আনে, বেশিক্ষণ মনোযোগ থাকে না। অবিলম্বেই তাহার সীমায় উত্তীর্ণ হইয়া মন বলে, আর কেন, ঢের হইয়াছে।

এইজন্য যে লোক যে বিষয়ে বিশেষ শিক্ষালাভ করিয়াছে সে তাহার গোড়ার দিককার নিতান্ত সহজ ও ললিত অংশকে আর খাতির করে না। কারণ, সেটুকুর সীমা সে জানিয়া লইয়াছে; সেটুকুর দৌড় যে বেশিদূর নহে তাহা সে বোঝে; এইজন্যই তাহার অন্তঃকরণ তাহাতে জাগে না। অশিক্ষিত সেই সহজ অংশটুকুই বুঝিতে পারে, অথচ তখনও সে তাহার সীমা পায় না— এইজন্যই সেই অগভীর অংশেই তাহার একমাত্র আনন্দ। সমজদারের আনন্দকে সে একটা কিম্ভূত ব্যাপার বলিয়া মনে করে; অনেক সময় তাহাকে কপটতার আড়ম্বর বলিয়াও গণ্য করিয়া থাকে।

এইজন্যই সর্বপ্রকার কলাবিদ্যা সম্বন্ধে শিক্ষিত ও অশিক্ষিতের আনন্দ ভিন্ন ভিন্ন পথে যায়। তখন এক পক্ষ বলে, তুমি কী বুঝিবে। আর-এক পক্ষ রাগ করিয়া বলে, যাহা বুঝিবার তাহা কেবল তুমিই বোঝ, জগতে আর-কেহ বোঝে না।

একটি সুগভীর সামঞ্জস্যের আনন্দ, সংস্থান-সমাবেশের আনন্দ, দূরবর্তীর সহিত যোগ-সংযোগের আনন্দ, পার্শ্ববর্তীর সহিত বৈচিত্র্যসাধনের আনন্দ— এইগুলি মানসিক আনন্দ। ভিতরে প্রবেশ না করিলে, না বুঝিলে, এ আনন্দ ভোগ করিবার উপায় নাই। উপর হইতে চট্‌ করিয়া যে সুখ পাওয়া যায় ইহা তাহা অপেক্ষা স্থায়ী ও গভীর।

এবং এক হিসাবে তাহা অপেক্ষা ব্যাপক। যাহা অগভীর, লোকের শিক্ষা-বিস্তারের সঙ্গে, অভ্যাসের সঙ্গে ক্রমেই তাহা ক্ষয় হইয়া তাহার রিক্ততা বাহির হইয়া পড়ে। যাহা গভীর তাহা আপাতত বহু লোকের গম্য না হইলেও বহুকাল তাহার পরমায়ু থাকে, তাহার মধ্যে যে একটি শ্রেষ্ঠতার আদর্শ আছে তাহা সহজে জীর্ণ হয় না।

১৩. প্রথম বয়সে আমি হৃদয়ভাব প্রকাশ করবার চেষ্টা করেছি গানে, আশা করি সেটা কাটিয়ে উঠেছি পরে। পরিণত বয়সের গান ভাব-বাৎলাবার জন্যে নয়, রূপ দেবার জন্য। তৎসংশ্লিষ্ট কাব্যগুলিও অধিকাংশই রূপের বাহন।··· আর্টের প্রধান আনন্দ বৈরাগ্যের আনন্দ— তা ব্যক্তিগত রাগদ্বেষ হর্ষশোক থেকে মুক্তি দেবার জন্যে। সংগীতে সেই মুক্তির রূপ দেখা গেছে ভৈঁরোতে, তোড়ীতে, কল্যাণে, কানাড়ায়। আমাদের গান মুক্তির সেই উচ্চশিখরে উঠতে পারুক বা না পারুক সেই দিকে ওঠবার চেষ্টা করে যেন।

১৪. বাংলায় নূতন যুগের গানের সৃষ্টি হতে থাকবে ভাষায় সুরে মিলিয়ে।

সেই সুরকে খর্ব করলে চলবে না। তার গৌরব কথার গৌরবের চেয়ে হীন হবে না। সংসারে স্ত্রী-পুরুষের সমান অধিকারে দাম্পত্যের যে পরিপূর্ণ উৎকর্ষ ঘটে বাংলা সংগীতে তাই হওয়া চাই। এই মিলনসাধনে ধ্রুবপদ্ধতির হিন্দুস্থানী সংগীতের সহায়তা আমাদের নিতে হবে— আর অনিন্দনীয় কাব্যমহিমা তাকে দীপ্তিশালী করবে।··· তার সৃষ্টি অপূর্ব হবে, গম্ভীর হবে, বর্তমান কালের চিত্তশঙ্খকে সে বাজিয়ে তুলবে নিত্যকালের মহাপ্রাঙ্গণে।

রবীন্দ্রসংগীতের ধারা

সুপ্রাচীন কাল থেকে ভারতীয় সংগীতের ধারা প্রবহমান। এই ধারা কখনও প্রবল হয়েছে, কখনও ক্ষীণ হয়েছে, কিন্তু কোনো কালেই একেবারে শুষ্ক হয় নি। ভারতীয় সংগীতের ধারার মৌলিকতার সঙ্গে রবীন্দ্রসংগীতের সূক্ষ্ম যোগসূত্র আছে। কিন্তু তা বুঝতে হলে বিস্তারিত পূর্বপাঠ প্রয়োজন। সে দিকে লক্ষ্য রেখেই বর্তমান গ্রন্থে রাগসংগীতের কতকগুলি মৌলিক তত্ত্ব ও জ্ঞাতব্য বিষয় সম্বন্ধে আলোচনা করা হয়েছে। কিন্তু রবীন্দ্রসংগীতকে সম্যকরূপে উপলব্ধি করতে হলে এটুকু জ্ঞানই যথেষ্ট নয়। তৎসঙ্গে বাংলার লোকসংগীত, প্রাচীন বাংলা গান, ব্রহ্মসংগীত ইত্যাদি বিষয়েও জ্ঞান অর্জন করা আবশ্যক। কারণ, রবীন্দ্রসংগীত এ-সব বিষয়ের সঙ্গে সম্বন্ধযুক্ত হয়েও কথা ও সুরের মিলিত বৈশিষ্ট্যের গুণে বিশেষ স্বাতন্ত্র্য রক্ষা করছে।

উপযুক্ত গুরুশিষ্য পরম্পরায় গান কণ্ঠ থেকে কণ্ঠে প্রচারিত হওয়াই চিরাচরিত রীতি। অবশ্য যোগ্যগুরু ও সুশিষ্য এতদুভয়ের মণিকাঞ্চনযোগ সর্বক্ষেত্রে সর্বকালেই কম হয়। রবীন্দ্রনাথের কাছে রবীন্দ্রসংগীত শিক্ষার সৌভাগ্য অনেকের হয়েছিল। শান্তিনিকেতনে সংগীতভবন এবং শান্তিনিকেতনের বাইরেও বিশেষত কলকাতায় রবীন্দ্রসংগীতের অনেক শিক্ষাপ্রতিষ্ঠান স্থাপিত হয়েছে। তবে সংগীত-বিদ্যালয়ে যেখানে একই শ্রেণীতে কিছুসংখ্যক বা বহুসংখ্যক ছাত্রছাত্রীকে একসঙ্গে শিখতে হয় সেখানে একটা নির্দিষ্ট মান পর্যন্ত পৌঁছনোই সম্ভব। বিশেষভাবে উচ্চ মানে উত্তীর্ণ হতে হলে সুযোগ্য শিক্ষকের নিকট স্বতন্ত্রভাবেই শিক্ষা করা প্রয়োজন। রবীন্দ্র-সংগীতের সুররক্ষণ বিষয়ে বিশ্বভারতী সময়োপযোগী কর্তব্য যথাসাধ্য পালন করেছেন। বিশ্বভারতী-কর্তৃক প্রকাশিত স্বরবিতান গ্রন্থমালায় অধিকাংশ রবীন্দ্রসংগীতের সুর

১ ভারতী ১২৮৮। ২ ছিন্নপত্র। ৩ প্রবাসী ১৩৪২। ৪, ৮, ১৩, ১৪ সুর ও সঙ্গতি, ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়কে লিখিত পত্র। ৫ সবুজপত্র। ৬, ৭ ছন্দ। ৯ সঞ্চয়। ১০ পারস্যে। ১১ সাঙ্গীতিকী। ১২ বিচিত্র প্রবন্ধ।

রক্ষিত হয়েছে। শ্রদ্ধেয়া ইন্দিরাদেবী চৌধুরানী তাঁর 'রবীন্দ্রস্মৃতি' ও 'রবীন্দ্রসংগীতের ত্রিবেণীসংগম' গ্রন্থে এবং শ্রীশান্তিদেব ঘোষ তাঁর 'রবীন্দ্রসংগীত' গ্রন্থে রবীন্দ্রসংগীতের বহু তত্ত্ব ও তথ্যের দিক্‌দর্শন করেছেন— যা ভবিষ্যতে রবীন্দ্রসংগীত-অনুশীলনকারীদের বিশেষ কাজে লাগবে। এ-সব ছাড়াও যে আর গ্রন্থ নেই এমন নয়।

দেশের সংস্কৃতির সঙ্গে অতীত, বর্তমান ও ভবিষ্যৎ তিন কালই জড়িত। অতীতের সঙ্গে যোগসূত্রে বর্তমান সংস্কৃতি সমাজের প্রতিভাবান ব্যক্তিগণের নব নব উন্মেষশালী কর্মধারার যোগে ভবিষ্যতের সমৃদ্ধি সঞ্চয় করে। রবীন্দ্র-প্রতিভার শ্রেষ্ঠ অভিব্যক্তি রবীন্দ্রসংগীতে। রবীন্দ্রসংগীতের ক্ষেত্রে রবীন্দ্রনাথ-কর্তৃক অনুসৃত, উদ্ভাবিত ও প্রবর্তিত ধারাকে শ্রদ্ধার সহিত রক্ষা করা অবশ্যকর্তব্য। বিভিন্ন শ্রেণীর রবীন্দ্রসংগীত পরিবেশনের যেমন বিশেষ রীতি আছে, বিভিন্ন রবীন্দ্র-নাটক ও নৃত্যনাট্য রূপায়ণেরও বিশেষ রীতি আছে। এই রীতি-রক্ষণ সংস্কৃতির ক্ষেত্রে বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ। তার জন্য প্রয়োজন উপযুক্ত শিক্ষকের অধীনে নিষ্ঠা ও অধ্যবসায়ের সঙ্গে নিয়মিত অনুশীলন। রবীন্দ্রসংগীতের শিক্ষার্থী, শিল্পী ও শিক্ষক সকলেরই এ বিষয়ে অবহিত থাকা আবশ্যক। তৎসঙ্গে নিম্ন-উদ্‌ধৃতিটি বিশেষভাবে স্মরণযোগ্য :

"সংস্কৃতি সমগ্র মানুষের চিত্তবৃত্তিকে গভীরতর স্তর থেকে সফল করতে থাকে। তার প্রভাবে মানুষ অন্তর থেকে স্বতই সর্বাঙ্গীণ সার্থকতা লাভ করে। তার প্রভাবে নিষ্কাম জ্ঞানার্জনের অনুরাগ এবং নিঃস্বার্থ কর্মানুষ্ঠানের উৎসাহ স্বাভাবিক হয়ে ওঠে। যথার্থ সংস্কৃতি জড়ভাবে প্রথাপালনের চেয়ে অকৃত্রিম সৌজন্যকে বড়ো মূল্য দিয়ে থাকে। মানুষের সঙ্গে ব্যবহারে কাজ উদ্ধার করবার উপযোগী বিনয়কৌশল তার অনুশাসন নয়; সংস্কৃতিবান মানুষ নিজের ক্ষতি করতে পারে, কিন্তু নিজেকে হেয় করতে পারে না। সে আড়ম্বরপূর্বক প্রচার করতে বা স্বার্থপরভাবে সবাইকে ঠেলে নিজেকে অগ্রসর করতে লজ্জা বোধ করে। যা-কিছু ইতর বা কপট তার গ্লানি তাকে বেদনা দেয়। শিল্পে সাহিত্যে মানুষের ইতিহাসে যা-কিছু শ্রেষ্ঠ তার সঙ্গে আন্তরিক পরিচয় থাকাতে সকলপ্রকার শ্রেষ্ঠতাকে সম্মান করতে সে আনন্দ পায়। সে বিচার করতে পারে, মতবিরোধের বাধা ভেদ করেও যেখানে যেটুকু ভালো আছে সে তা দেখতে পায়, অন্যের সফলতাকে ঈর্ষা করাকে সে নিজের লাঘব বলেই জানে।"[১]

১ 'শিক্ষা'

—

নির্ঘণ্ট

উল্লেখপঞ্জী

আনন্দ-সঙ্গীত পত্রিকা ১৩২৫-২৬ বঙ্গাব্দ ॥ সম্পাদিকা প্রতিভা দেবী, ইন্দিরা দেবী
ক্রমিক পুস্তকমালিকা (১-৬ খণ্ড) ॥ পণ্ডিত বিষ্ণু নারায়ণ ভাতখণ্ডে
গীত-পরিচয় (১-২ ভাগ) ॥ সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়
গীত-প্রবেশিকা ॥ গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়
ছন্দ ॥ রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর
ছিন্নপত্র ॥ রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর
তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা : ১৮৩৬ শক ॥ সম্পাদক দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর
নাট্যশাস্ত্র ॥ মহর্ষি ভরত
পারস্যে ॥ রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর
প্রণব-ভারতী ॥ পণ্ডিত ওঙ্কারনাথ ঠাকুর
প্রবাসী : ১৩৪২ বঙ্গাব্দ ॥ সম্পাদক রামানন্দ চট্টোপাধ্যায়
বিচিত্র প্রবন্ধ ॥ রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর
ব্রহ্মসঙ্গীত-স্বরলিপি (১-৬ ভাগ) ॥ কাঙ্গালীচরণ সেন
ভারতী : ১২৮৮ বঙ্গাব্দ ॥ সম্পাদক দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর
রবীন্দ্রসংগীত ॥ শ্রীশান্তিদেব ঘোষ
রবীন্দ্রসংগীতের ত্রিবেণীসংগম ॥ ইন্দিরাদেবী চৌধুরানী
রবীন্দ্রস্মৃতি ॥ ইন্দিরাদেবী চৌধুরানী
রাগবিজ্ঞান (১-৭ খণ্ড) ॥ পণ্ডিত বিনায়ক নারায়ণ পটবর্ধন
শিক্ষা ॥ রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর
সঙ্গীত-চন্দ্রিকা (১-২ খণ্ড) ॥ গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়
সঙ্গীত-প্রকাশিকা ॥ সম্পাদক জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর
সঙ্গীত-মঞ্জরী ॥ রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়
সঙ্গীতরত্নাকর ॥ শার্ঙ্গদেব
সংগীতাঞ্জলি (১-৬ খণ্ড) ॥ পণ্ডিত ওঙ্কারনাথ ঠাকুর
সবুজপত্র ॥ সম্পাদক প্রমথ চৌধুরী
সাঙ্গীতিকী ॥ শ্রীদিলীপকুমার রায়
সুর ও সঙ্গতি ॥ ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়
স্বরবিতান (১-৬০ খণ্ড) ॥ বিশ্বভারতী-প্রকাশিত রবীন্দ্রসংগীতের স্বরলিপি-গ্রন্থ
স্বরলিপি-গীতি-মালা ॥ জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর